cahiers du
CINEMA

257

UNE CERTAINE TENDANCE DU CINÉMA FRANÇAIS.

Naturalisme et typage.
Ségrégation et racisme.

CINÉMA ET HISTOIRE. (2)

Entretien avec Marc Ferro.
"Cinéma et Histoire" à Valence.
Plate-forme pour un Forum sur l'Histoire.

Notes sur *L'ennemi principal.*

CINÉMA MILITANT ET ACTION CULTURELLE. (1)

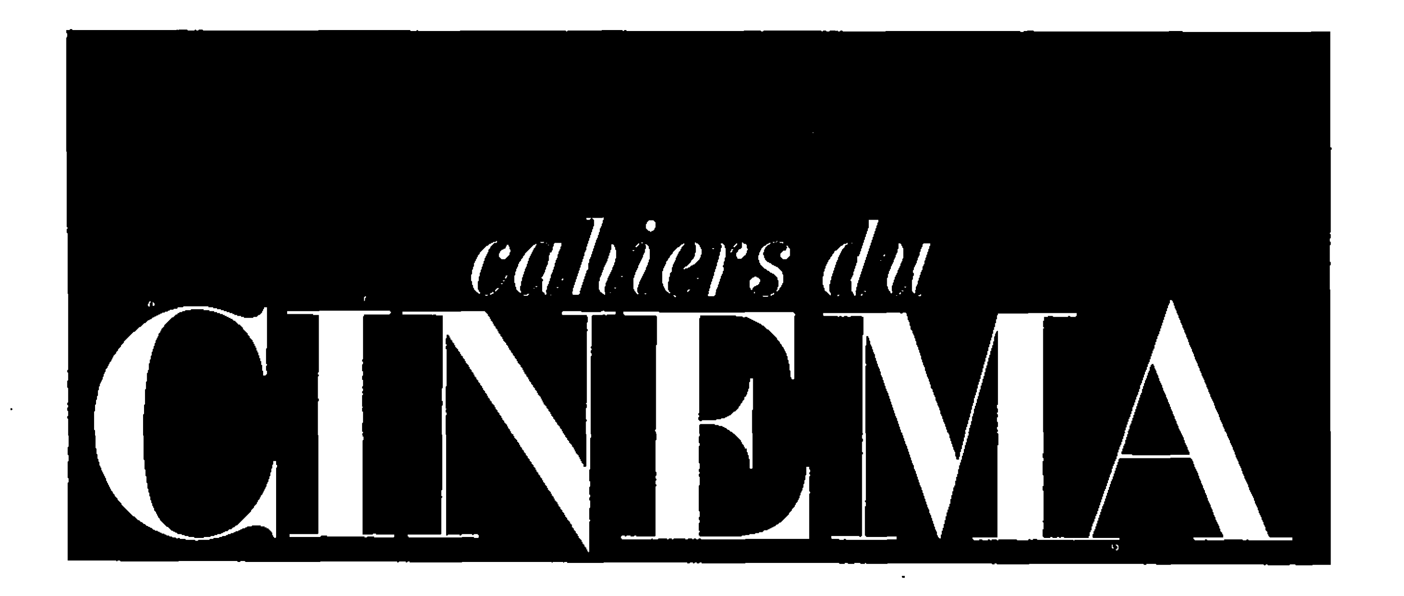
Expérience de diffusion par *Cinéma Libre.*
Bilan d'action culturelle sur Brest par *Celluloïd.*

10 F.

ROBERT BRESSON

Notes sur le cinématographe

GALLIMARD





N° 257 MAI-JUIN 1975

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92.20.

UNE CERTAINE TENDANCE DU CINÉMA FRANÇAIS

par Serge Daney,
Pascal Kané,
Jean-Pierre Oudart
et Serge Toubiana

Faisant suite à un (trop) long silence des **Cahiers** sur le cinéma français, cet ensemble de textes (non pas **un** texte, mais des fragments, porteurs d'autres textes à venir) intervient à un moment où, sept ans après 1968, les cinéastes français commencent à se poser — à l'intérieur du système et selon les lois et les exigences propres à ce système — la question d'un cinéma davantage **ancré** dans le « social ». Retour donc du social et retour aussi du **naturalisme,** comme genre, étiquette, recettes, manière de filmer et vision du monde.

A partir de quelques films récents (qui sont parfois des mini-événements idéologiques : **Les Doigts dans la tête, Dupont Lajoie),** on essaie ici de cerner ce que le cinéma français tente de dire de nouveau, et à quel prix il le dit. Le naturalisme demeure la façon dominante de rendre compte de ce qui, dans un corps social, n'est justement pas « naturel ». Aussi, le naturalisme (comme genre) renvoie-t-il toujours (c'est ce que nous aimerions contribuer à montrer) au **typage** (comme problème esthétique), à la **ségrégation** et au **racisme** (comme sujets et comme thèmes idéologiques).

1. Naturalisme et typage

On dit souvent que le cinéma français « est coupé du réel ». Autrement dit, rien ou peu de ce qui se passe réellement *dans la société française (la lutte des classes) n'y est pris en considération, sérieusement reflété. Au lieu de quoi le cinéma français propose des images inessentielles, futiles, petites-bourgeoises et nombriliques (la Nouvelle Vague), les images d'une classe « qui n'a pas intérêt au réalisme ». Cet argument, d'ailleurs massue, est incontournable. Sauf que la question qu'il nous pose n'est pas tant celle du réalisme que celle de l'*imaginaire. *La question du réalisme, en tant qu'elle pose toujours la nécessité d'un point de vue (sur le réel et sur le « réel-à-filmer », le ciné-réel), est politique. La question de l'imaginaire, elle, c'est celle du jamais-vu, celle du voyeurisme et de l'identification, c'est (en termes crus), celle du « scoop »* (cf. *Boisset) et du « stade du miroir ».*

Car il semble bien que ce que vient colmater cette nouvelle « tendance du cinéma français », c'est d'abord ce qu'on pourrait appeler une crise du spéculaire. *En gros : le* public *de cinéma ne dispose plus d'image de lui-même en tant que* peuple *(français) ou* majorité *(silencieuse). Ce dont il a le plus vif désir, ce n'est pas tant d'une révolution dans le point de vue que de vues nouvelles, qu'une nouvelle prise de vues, que la constitution d'un nouveau stock d'objets filmables. Ce qu'il est urgent pour les cinéastes travaillant, comme on dit « dans le système », de recharger, ce ne sont pas les batteries signifiantes (ce qui serait plutôt le rôle de l'avant-garde) mais ses réserves imaginaires. Réserves : un stock mais aussi un enclos, un territoire. Question :* qui *vit dans les réserves de l'imaginaire bourgeois et petit-bourgeois, sept ans après 1968 ?* *S.D.*

Scories de Mai.

Mai 68, *dans le souvenir de la petite bourgeoisie* de notre génération, c'est une révolte générale contre les institutions bourgeoises, et une protestation *déclarée* contre leurs mécanismes d'oppression.

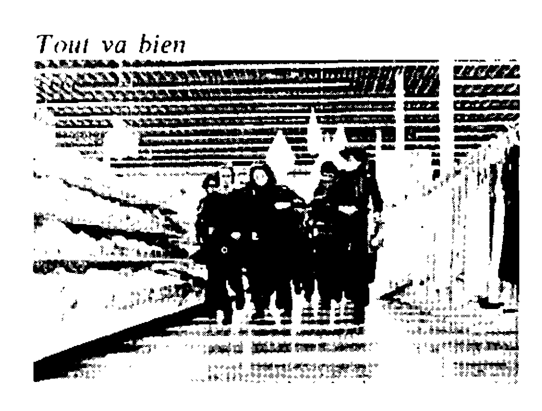
Processus ponctuel. Cela est arrivé, cela a eu lieu, mais n'appartient pas à l'histoire monumentale : le terme d'« événements » connote l'entrée de Mai dans les *marges romanesques* de l'histoire bourgeoise.

Processus ni organisé politiquement, ni gouverné stratégiquement : une « folie », en quelque sorte, du point de vue de tout discours d'appareil.

Processus *irruptif*. Déflagration désirante qui, depuis, s'inscrit comme une marque originelle, dans tous les discours tenus par les appareils politiques, sur les mouvements de jeunes, sur les courants de luttes appelés « fronts secondaires », sur tout processus un peu débordant. *Trait démarcatif* par rapport auquel ces discours sont désormais déterminés à se situer, non pas tant en termes d'organisation ni de stratégie politique (de ce point de vue, tout le monde peut s'entendre ; Mai 68 n'est revendicable par personne) *qu'en termes de valeurs idéologiques, et éthiques :* depuis Mai, une certaine intensité de révolte, un certain style de revendication, de pratiques, ont cours spontanément, dans le registre des « idéologies dominées ». J.-P. O.

Le naturalisme, c'est le tour de passe-passe par lequel ceux qui étaient encore hier interdits au filmage, exclus de la communauté nationale - filmique, jamais vus sur les écrans (par exemple les jeunes, les immigrés, les paysans) sont soudain inclus dans une fiction (et une fiction traditionnelle) comme s'ils y avaient toujours été. *Dans tous les sens du mot, ils sont* naturalisés, *reconnus par la loi, normés, rendus à la fois naturels* et *légaux, accédant à une sorte de « dignité iconique ». Ce qui est alors escamoté (et cet escamotage est le fond même du naturalisme, sa raison d'être), c'est leur* irruption *(et le pourquoi de cette irruption) dans la fiction. Contre le naturalisme, c'est cette irruption que Godard filme en tant que telle (« les nouveaux acteurs sociaux » ; jeunes et immigrés) dans la scène finale de* Tout va bien, *où un supermarché se métamorphose en théâtre social. Echec (commercial) de Godard, succès du naturalisme : le premier filme la ségrégation, le second la donne comme fantasmatiquement résorbée. Naturalisme/ségrégation : l'un ne va pas sans l'autre.* *S.D.*

Tout va bien



Le naturalisme et la majorité.

Quel est l'enjeu principal, aujourd'hui, d'une critique du naturalisme ? La « modernité » ? Le refus de constituer le naturel en source de vérité ? La nécessité de penser les codes historiques du réalisme ? La lecture du signe, enfin dégagé de l'empoissement analogique de l'image ? Moins que cela, c'est peut-être l'idée, amorcée par Barthes dans *R.B.*, que le naturel est toujours légal, qu'il est toujours du côté d'une majorité sociale. Le film naturaliste (Pascal Thomas, par exemple) doit susciter une lecture normative, rassurante (oui, cela se passe comme ça, les « gens » sont bien comme ça...).

L'appartenance à la majorité est donc une question de communauté de conduites, jamais d'idées (elle ne se veut pas une communauté constituée mais naturelle) : c'est ce qui ne peut se typer, car un type se *crée* — *contre* quelque chose.

La majorité refuse de se considérer comme un groupe. C'est un groupe sans image de lui-même. Il ne peut donc se reconnaître que s'il n'est pas désigné comme tel : dans des images non marquées (qui ne font consister aucun discours *déjà* existant). Ces images sont, de façon privilégiée, celles du naturalisme.

La majorité, sous la forme de son discours propre, le naturalisme, ne se type pas. Mais il lui arrive de vouloir désigner ses *minorités*. Celles-ci ne doivent bien sûr pas mordre sur la représentation majoritaire, faire douter d'elle. Elles n'existent donc que sous la forme d'un discours clos, figé, surcodé, un discours sans prises sur le spectateur : un stéréotype. Le stéréotype désignerait donc un pouvoir caduc, déjà mort — *cf.* les nazis français de *Lacombe Lucien*, déjà enterrés par l'histoire, face à un personnage intypable. Boisset, lui non plus, ne s'y trompe pas : le stéréotype est le prix qu'il paie pour assurer l'« efficacité » de son film. Représentant d'une classe sociale en perte de vitesse, son *Dupont Lajoie*, sans le savoir, a perdu le pouvoir. Ingénument, il se fait le porteur d'un discours réprouvé par la société — en l'occurrence le spectateur — mais qui, dans son petit monde à lui, n'a pas de nom : le racisme. Il est passé du naturalisme, monde où l'on ne nomme pas, au stéréotype, ce à quoi on est obligé de donner un nom. Le film figure exactement ce *passage*. Dupont réussirait-il à éviter l'estampille (par un discours idéologique plus retors, par exemple) que le film perdrait de sa fameuse efficacité : le péché, ce n'est pas la chose, c'est qu'on puisse la nommer, et la nommer pour ce qu'elle est : une valeur sociale indigne, hors de la doxa.

Ainsi le stéréotype n'est pas réflexif : il faut que le spectateur nomme mais que le sujet stéréotypé, lui, n'ait pas accès au nom (sans quoi il ne serait plus disponible, il ne serait plus cet *autre* par rapport auquel je me définis négativement). **P.K.**

Naturalisme et ségrégation. Dans Le Voyage d'Amélie (*comme dans* Les Valseuses), *les loulous de banlieue, nouveaux acteurs sociaux, cessent d'être offerts en pâture à un regard sociologique ethnologique... Leur marginalité fait signe au spectateur : image proche, presque opérable par lui.*

Mais cette naturalisation se paie d'une nouvelle ségrégation : la vieille dame, trop digne, les paysans, peuplade exotique et arriérée sont, pour la première fois, exclus par cette redistribution des cartes. Ainsi, dans ce cinéma, l'ouverture de l'espace représentatif à une nouvelle catégorie sociale, érotisée donc prestigieuse, se compense par de nouvelles exclusions : les paysans (ces grands absents de notre cinéma) ; les Français trop moyens peuvent être écartés sans dommage : immédiatement représentables, ils ont perdu tout potentiel imaginaire, toute possible plus-value figurative. **P.K.**

Le stéréotype est un leurre. Il est ce qu'on donne au spectateur à reconnaître et à négativer *du premier coup d'œil (l'huissier dans* Dupont Lajoie, *le patron dans* La coupe à 10 francs, *les collabos dans* Lacombe Lucien, *etc.). Le stéréotype, c'est ce à quoi on ne peut absolument pas s'identifier. La fonction du stéréotype est néanmoins importante : il permet de détourner le regard d'un typage en train de se faire (Lajoie, Lacombe). Il est le rebut du typage (parce qu'il est un typage mort, un cadavre) mais aussi sa toile de fond, sa limite négative.* *S.D.*

Il est vrai que la majorité peut être nommée. Mais ce sera par un discours par définition extérieur à elle : le « Français moyen », stéréotype auquel, justement, personne ne s'identifie (les couples de Mariage *et de* On s'est trompé d'histoire d'amour : *descriptions méprisantes et condescendantes de son étrication). Mais aussi, vision politique, la France des P.M.E. : ici, l'idée de majorité est liée à l'exercice d'un* pouvoir. *Celui que subit l'apprenti de* La coupe à 10 francs, *de Condroyer, ou le colleur d'affiches de* Lo Païs *par exemple.* *P.K.*

Existence structurale du stéréotype.

Il y a deux sortes de stéréotype : 1) le personnage de Schumacher, l'huissier de *Dupont Lajoie ;* 2) le fils « nouvelle génération » de *La femme de Jean,* ou encore le « hippie » du *Mâle du siècle,* les Français moyens de *Mariage.*

Dans le premier cas, le stéréotype est assumé par le film. Dans le second, il est produit « innocemment ». Là, c'est nous qui nommons ce qui, dans la fiction, n'a pas de nom. Difficulté : n'est-il pas gratuit, arbitraire, d'identifier les deux sortes de stéréotype ? Dans le second cas, « stéréotype » est-il autre chose qu'une simple dénomination quelque peu méprisante et voisine de « banalité » ?

Or, dans les deux cas, on constate que la fonction du personnage est la même : faire consister une catégorie sociale (apparemment réelle, mais en fait mythique) dans laquelle aucun spectateur ne risque de se reconnaître. Comment ? En lui ôtant tout pouvoir : l'huissier, puritain et asexué, aspire à un ordre social totalement désuet, le fils n'appelle qu'un regard parental mi-attendri, mi-sévère, le Français moyen est un pleutre ; quant aux marginaux, on sait d'emblée qu'ils ne veulent d'aucun pouvoir (ce pourquoi on les tolère ; *cf.* Berri).

Donc, au-delà d'une appréciation subjective (impression de déjà vu, de trop vu : le stéréotype est lassant, ne fait pas jouir), s'établit une détermination structurale : les caractères typiques du stéréotype ne peuvent être revendiqués par aucun groupe social vivant, et conscient de son identité, à l'intérieur de la communauté. P.K.

Le voyage d'Amélie





Lacombe Lucien

Modes de représentation et pouvoir.

Le naturalisme est donc du côté de la majorité, de la légalité, de la norme implicite (il est « encratique »).

Le typage morcelle le corps social, crée des exclusions, des antagonismes. Il dessine des lignes de force aujourd'hui dans le champ social. Aussi n'a-t-il d'existence qu'en lutte : lutte pour se faire reconnaître comme type au sein de l'œuvre, lutte pour nommer sa différence. Il n'est pas forcément « acratique » (toutes les différences ne sont pas antagonistes) mais au moins « paracratique » (il court deux risques : devenir dominant et donc perdre sa différence, et être transparent à la lecture, ou ne plus renvoyer à aucun pouvoir réel, et chuter dans le stéréotype). Exemples de types : le colleur d'affiches de *Lo Païs* ou la Jeanne de *Rude journée pour la reine ;* tous les deux partis du même lieu, le milieu ambiant, « naturel », s'en excluant volontairement peu à peu.

Le stéréotype est un type mort, figé, tombé dans le domaine public (sa particularisation ne lui confère — contrairement au type — plus d'autonomie) : il peut être parlé par tout le monde. Il a représenté un pouvoir, mais l'a perdu. P.K.


Les doigts dans la tête

Discours d'appareil et langage de masse.

L'espace social et les figurants sont raréfiés : c'est là une tendance des films français contemporains (de *Lacombe Lucien* à *Mes petites amoureuses*), tendance qui revalorise l'intimisme et la « qualité française ». Avec, aujourd'hui, un enjeu idéologique précis : mettre l'histoire et la politique entre parenthèses. Malle loge un discours anar de droite dans les creux de l'histoire officielle. Doillon, lui, loge un autre discours anar dans *les creux du dogmatisme militant* (rien à voir entre le sensible, le spontané, le vécu au jour le jour de ses ouvriers en herbe et la conscience de classe, la conscience militante). Et Condroyer, plus radicalement (et aussi plus naïvement), tient un discours ultra-subjectiviste sur l'aliénation (rien à voir entre le sentiment de dépropriation qui tient son héros au corps avec ce que pourraient en *dire* les autres, même ses camarades).


La coupe à 10 francs

Cela donne, dans *Les doigts dans la tête*, une miniature de Mai reconstitué en chambre (la soupente du bohème, de l'étudiant, connote la marginalité des jeunes révoltés dans les termes d'un imaginaire XIXe siècle) et, dans *La coupe à 10 francs*, le huis-clos bressonien de la fabrique (un Bresson ouvriériste, situé dans un contexte presque médiéval, où la révolte est vouée à prendre des formes mystiques).

Mais ces personnages de jeunes ouvriers, déguisés en petits-bourgeois, qu'arriverait-il si leur révolte prenait corps, collectivement, s'ils rencontraient d'autres ouvriers, si l'espace romanesque fermé qui les exclut de tout ensemble de classe comme de tout *collectif d'énonciation* (qui les voue donc à un rôle d'objets dans l'imaginaire bourgeois), éclatait ? Les films cesseraient alors de fonctionner comme des réserves d'individualisme et de subjectivisme, les personnages seraient reconnus comme des porteurs d'éléments d'une autre idéologie, en lutte et dans la perspective d'un débat de masse, matérialisé par une parole plurielle sur le travail, les syndicats, les partis politiques, etc. Au lieu de quoi la méfiance aveugle de Doillon et de Condroyer pour le métalangage politique (militant) conduit l'un à éviter l'actualisation de toute *situation* politique et l'autre à enfermer son personnage dans une scène de lutte à mort mythique, pour préserver leur singularité.


Les doigts dans la tête

Autrement dit : discours d'appareil et langage de masse, point de vue organisationnel et positions existentielles : comment les articuler ? Question à quoi ces films se dérobent ? Oui, mais ils viennent, *suscités par cette question*, pour ne pas y répondre. J.-P. O.


Procès de Jeanne d'Arc

La Nouvelle Vague des années 60 filma (typa) interminablement des individus que le hasard, leur orgueil ou la méchanceté ambiante avaient mis en marge de la « société », du « monde ». Bresson, depuis Pickpocket, *fournit le modèle* idéologique et formel *à la mise en scène de cette marge. Idéologique, en choisissant pour héros de ses films les moins récupérables (sinon par Dieu, qui voit tout) : un pickpocket ou une sainte. Formel, en filmant des regards que rien au monde ou dans le hors-champ (c'est la même chose) ne pouvait combler,* suturer. *Bresson invente le* dispositif *qui permet de fétichiser le face à face entre l'acteur-objet comme révolté et le sujet-auteur comme bénéficiaire de la révolte. Jouir de ce que l'autre laisse échapper. « Modèle. Tu lui dictes des gestes et des paroles. Il te donne en retour (ta caméra enregistre) une* substance. » (Notes sur le cinématographe.)


L'enfant sauvage (tournage)

Le cinéma français des années 75 prend acte d'autre chose. Son problème n'est pas l'exclusion absolue d'un seul mais l'isolement relatif de quelques-uns. Parti, groupe, bande, famille : collectifs qui se parlent comme ils peuvent. Les P.M.E. (Sautet, Goretta), les loubards (Blier, Vergez, Duval, Le Hung), le ghetto de la famille petite-bourgeoise (Thomas, Boisset) ou la grande famille du Parti (Simon). Point commun : ce sont des collectifs défensifs, ni lutte ni révolte, mais le désir de s'appareiller en y laissant le moins de plumes possible. Quant au dispositif bressonien décrit plus haut, il sert toujours, il se socialise, il entre dans les mœurs. Cf. : La coupe à 10 francs. *S.D.*


Pickpocket

Qu'est-ce qu'un poster ? *Une image où tout est pesé. Ni l'arrogance du slogan ni le « comme par hasard » du vécu. Le problème que pose le poster (à ceux qui le confectionnent comme à ceux qui le voient), c'est la prise en compte de la figurabilité, la doxa en action, le codage en train de se faire. Le poster est donc toujours une* formation de compromis, *un principe d'homogénéisation. Un poster politique, électoral, sera par exemple le biais le mieux approprié à la figuration des alliances de classe.* Il pleut toujours où c'est mouillé *n'est rien d'autre, ni rien de plus, que la somme de ce que le P.C.F. doit aujourd'hui non seulement prendre en compte (dans sa stratégie), mais aussi faire figurer, imager.*

*Il faut la révolte (la marge, le refus buté : André, le paysan, et l'institutrice), mais il faut sa résorption immédiate. Jean-Daniel Simon filme entre l'*acting-out *et la prise de carte, il lui faut donc des révoltes courtes. Il faut le* mime *d'une lutte des classes acharnée (il faut du sang), mais il faut qu'aucun ennemi de classe ne soit nettement désigné (donc il faut des nervis fascistes). Il faut que soient filmés, représentés, les appareils répressifs (police) ou idéologiques (télévision, école) de la domination bourgeoise, mais il ne faut surtout pas qu'ils soient — en tant qu'appareils — critiqués. Il faut tenir compte du « gauchisme » (l'institutrice), mais qu'il soit réduit à un mixte snob et mou d'« idées nouvelles » et d'embrayage sexuel. C'est ça, un poster. Autant de gageures qui donnent lieu à une suite de tableautins.*

S.D.



Il pleut toujours où c'est mouillé

Les trois pouvoirs.

Tout film met au pouvoir certaines valeurs. Mais pour qui ? *Pour une majorité de spectateurs ou pour une majorité sociale ?* Peut-on ou non identifier la salle de cinéma et le milieu social ?

Pour le cinéma de lutte, nécessité de produire des divisions, de discerner salle/milieu : susciter une majorité dans la salle pour combattre une majorité sociale (mais comment ? depuis Brecht, et même avant, on sait que ça ne va pas de soi).

Pour le naturalisme, au contraire, pas de différence (ni de risques d'ailleurs, puisque le pouvoir ne s'y désigne jamais : ni celui que le film exerce sur le spectateur, ni celui de la bourgeoisie).

Un exemple. Dans *Vincent, François, Paul...*, le pouvoir, bien sûr, reste masqué. C'est que l'idéologie du film est, encore, exactement en phase avec le pouvoir réel, mais déclinant, en France aujourd'hui (les P.M.E.). Donc, pas de types dans le camp majoritaire. Le petit patron, l'intellectuel et le bon employé sont dans l'universel humain, comme finalement l'ancien communiste. La même idéologie, la même classe dominent dans la salle et au dehors. Et puis un gros patron, sortant d'une Rolls, visite l'usine qu'il va racheter à Montand ruiné. Et tout d'un coup, caricature, stéréotype. C'est qu'il faut enlever le pouvoir (dans la salle) à celui qui ne l'a pas encore tout à fait pris (au dehors) : le capitalisme international.

La femme éducatrice.

Dans Il pleut toujours, *ce qui rend acceptable, filmable, le* désir *d'une femme, c'est qu'elle puisse disposer en même temps d'un* savoir *sur ce désir. L'institutrice « gauchiste » apporte le maquillage à la femme du paysan et l'information sexuelle aux enfants du village. A cette condition, elle peut draguer, faire la preuve de sa libération. Il se crée ainsi un personnage nouveau, un type, qui risque de faire carrière (voir Liv, la petite Suédoise, dans* Les doigts dans la *tête) : la femme éducatrice. Le puritanisme en est la conséquence obligée. L'institutrice libérée sera accusée de ne pas porter de soutien-gorge par les personnages les plus réactionnaires de la fiction ; le spectateur rit et se moque d'eux. Il oublie qu'il ne verra, lui, de l'institutrice qu'un dos nu, artiste.*

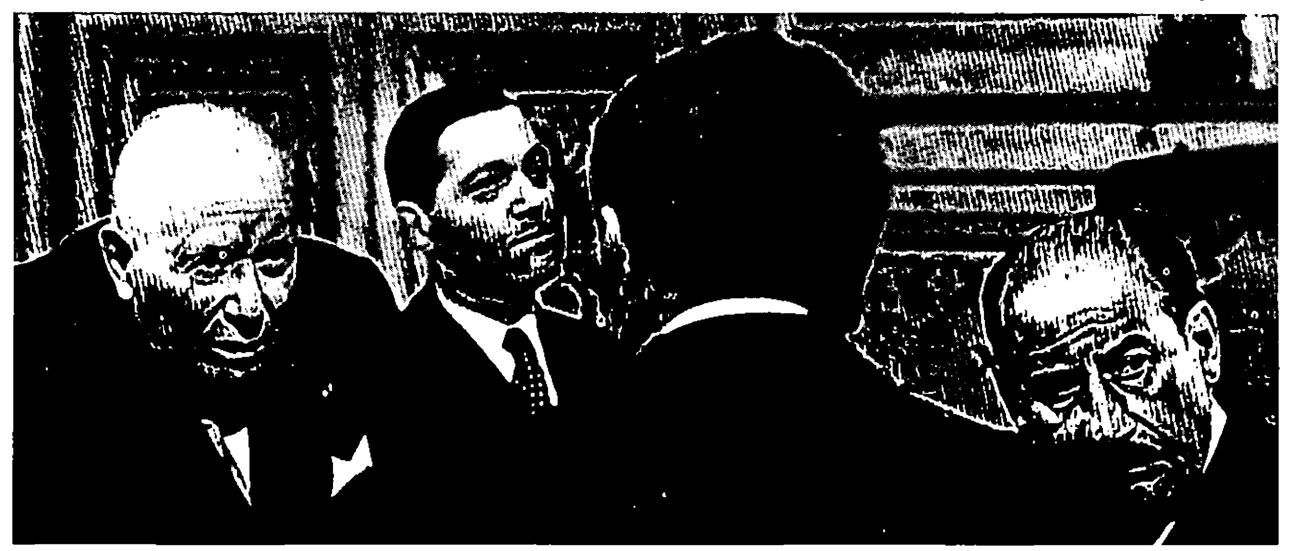
La fiction révisionniste sera chaste. Mais comme toute fiction, elle aura besoin d'un désir en trop, d'un peu d'excès, d'où procéder. Le corps plein de l'Union Populaire dressé contre quelques monopoles a besoin, pour être saisi filmé, mis en fiction, que quelque chose venu de l'extérieur (désir des uns, violence des autres), l'oblige *à faire la preuve de sa force et de sa cohésion, de sa force d'inclusion. Spectacle d'une défense.* *S.D.*

Venons-en au troisième lieu du pouvoir, le plus évident, et en même temps le plus masqué par le cinéma de la transparence : la diégèse (lieu de l'histoire, du signifié). Le faire apparaître d'abord là put représenter un enjeu pour le cinéma progressiste (ce que tout le cinéma de la Nouvelle Vague, par exemple, refoula). Aujourd'hui encore, nommer le pouvoir, quand c'est un pouvoir réactionnaire, censé encore diviser les Français (pétainisme, gaullisme...), fait figure de démarche courageuse, connote aussitôt à gauche.

Pétainistes et nazis français nommés dans *Lacombe Lucien*, petit patron sûr de lui dans *Les doigts dans la tête*, services secrets sous de Gaulle dans *L'Attentat* désignent bien un pouvoir. Mais là, on fait comme si nommer équivalait à démontrer, comme si un point de vue (progressiste) accompagnait implicitement et automatiquement ces « tableaux ». On sait qu'il n'en est rien. C'est pourquoi ces représentations du pouvoir sont sans grandes conséquences : c'est toujours un pouvoir *avant le sens*, avant le discours que le film tient (ou ne tient pas) sur le pouvoir. Ainsi Malle montre des collabos, mais veut aussitôt nous persuader que l'un d'entre eux est plus que ça, autre chose que ça...

Pour le cinéma progressiste, le problème est : représenter un pouvoir qui renforce la division salle/milieu social. Sur ce point, grande déception avec le film de Costa-Gavras (*Section spéciale*). Le pétainisme n'y est pas la métonymie du pouvoir actuel, mais une grande métaphore de la contradiction individu/société. Aucune difficulté donc à unifier la salle : à la fois contre un pouvoir abstrait, pratiquement sans dehors (les résistants ne participent pas de la contradiction proposée), et contre une situation concrète aujourd'hui largement discréditée par l'histoire. P.K.

Section spéciale



2. Ségrégation et racisme

Devant Dupont Lajoie, *la critique militante est désarmée. C'est que le film ne lutte contre le racisme antiarabe qu'en en permettant un autre, le racisme anti-con, qu'en exacerbant la contradiction petite bourgeoisie intelligente/petite bourgeoisie conne qui n'est jamais — au fond — que la contradiction petite bourgeoisie intellectuelle/petite bourgeoisie non intellectuelle. Tradition bien ancrée, très française, du* Canard *hier à* Charlie Hebdo *aujourd'hui. La bêtise, c'est ce qui révolte le plus spontanément parce que (comme le signale Barthes) elle fascine.*

Le critique militant (le plus souvent un intellectuel petit-bourgeois) est placé devant une contradiction à laquelle il n'est pas étranger : d'un côté, il sait *(l'Histoire le lui apprend) qu'il faut empêcher cette petite bourgeoisie non intellectuelle de basculer à droite, d'être l'agent de la fascisation. De l'autre, il éprouve la plus grande difficulté à se lier à des couches qu'il veut rallier mais qu'il méprise volontiers. (Exemple caricatural de ce mépris : le discours de la feuille* Foudre *sur* les Valseuses.)

Par ailleurs, le film n'aide pas la critique militante. Il ne propose aucune alternative positive au sein même des Français moyens. L'antiracisme, dans le film, c'est celui, uniquement défensif, des non-Français moyens : le flic, l'Italien, le pied-noir, le jeune. *S.D.*

Le film *Dupont-Lajoie* touche un vaste public, et c'est le souhait d'Yves Boisset depuis qu'il fait des films politiques. Pour ce film précisément, il convient de se demander si c'est l'œuvre qui suscite ce mouvement d'opinion, ou s'il n'existait pas une opinion qui l'attendait, prête à l'accueillir, à s'en saisir, à y greffer des discours, à y chercher le reflet de ses préoccupations idéologiques. S.T.

Absence de point de vue.

Dupont Lajoie est produit par la situation qu'il décrit. Le film et le profilmique sont déjà dans une relation incertaine, *imaginaire*. La preuve ? Pendant le tournage même, personne ne sait même qui veut quoi. On tire sur l'acteur Mohammed Zinet, des hôteliers refusent de loger des acteurs arabes, des racistes viennent féliciter Boisset en lui disant : c'est des gens comme vous qu'il nous faut. Entre le réel et le film, un rapport de miroir. Entre le film et son public, même rapport. La seule question réellement posée au spectateur est celle de son identité : je (nous) suis (sommes) comme ça/c'est l'autre (pas moi) qui est comme ça. Vacillement des certitudes de part et d'autre du miroir. S.D.

Cinéma progressiste.

Voilà une étiquette qui a longtemps fonctionné à vide. Il faut constater ceci : le cinéma français actuel n'est pas le fait de ce qu'on a longtemps appelé, dans les discours orthodoxes et militants, des progressistes. Ce terme désignait des compagnons de route, des intellectuels de gauche, humanistes mais encore bourgeois, traitant de préférence les causes nobles. Progressiste voulait dire tantôt qu'eux-mêmes pourraient progresser (et devenir, qui sait, des artistes révolutionnaires), tantôt qu'incurablement limités, ils pourraient au moins faire un peu progresser les autres. Costa-Gavras a été un archétype récent de cinéaste progressiste. Or, que ce soit aujourd'hui des hommes comme Boisset et Curtelin (dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne viennent pas de ce progressisme-là, surtout Curtelin) qui portent le projet positif d'un film antiraciste, doit *faire problème. Par rapport à quoi juger* Dupont Lajoie ? *Par rapport à un grand film tout aussi populaire mais moins ambigu, mobilisateur et politiquement inattaquable, par rapport à un grand film « progressiste » ? Mais ce film n'existe pas. Et cette inexistence, c'est la grande question que pose le film de Boisset. Ce qu'il faut interroger sérieusement, ce n'est pas l'idéologie dont relève, au fond, le projet de Boisset et Curtelin (idéologie dont on peut prouver qu'elle est au mieux anarchisante), c'est que leur film vienne occuper un terrain que par faiblesse, démission, usure, le cinéma étiqueté « progressiste », a déserté : celui de la lutte idéologique. C'est pourquoi il est assez vain de reprocher à Boisset son manque de point de vue ou son analyse trop courte. De même, il est très exagéré de la part de la critique militante d'accorder un « soutien critique » au film, faute de mieux. Il se passe qu'un film comme* Dupont Lajoie *se passe très bien de la critique pour interpeler-culpabiliser-attirer son public.* *S.D.*



Dupont Lajoie (tournage)

Le risque et la norme.

Car, au fond, le thème du racisme fait partie de la doxa. Tout le monde peut y aller de son opinion, c'est un thème commun, et tout le monde ignore ou feint d'ignorer que c'est un thème qui ne peut éviter les stéréotypes ; il les suscite, il les sécrète.

Aux yeux de l'appareil cinéma, le « racisme » est aussi un thème paradoxal, osé, risqué, tranchant, ce qui peut très bien s'expliquer par la dépolitisation chronique du cinéma français. Aussi le film de Boisset joue-t-il sur les deux tableaux. Sa force, c'est qu'il opère dans la doxa, il alimente son discours, ses opinions, il la provoque tout en la renforçant, il lui donne une scène, une représentation supplémentaire, une série d'images où elle peut à loisir jouer de ses clivages, de ses petits paradoxes. Et tout en jouant sur la doxa, le film divise le public, il est ce sur quoi l'appareil cinéma se clive, offre sa limite, sa marge.

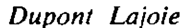
Des salles de projection, le public sort profondément divisé : il y a ceux pour qui c'est un film contre le racisme (principalement) et qui vont s'en servir comme une arme de plus, une preuve supplémentaire dans leur argumentation antiraciste. Mais alors, quel est l'ennemi ? Contre qui se constituer un point de vue ? Contre une autre partie du public, en jouant sur la contradiction petite bourgeoisie intelligente/petite bourgeoisie poujadiste ?

La ruse ou le marketing ?

On dira — pour justifier Boisset — qu'il faut ruser avec l'appareil. C'est un argument juste, qui porte. Mais il suppose qu'on ait un pas d'avance sur l'appareil, donc qu'on soit aussi à l'extérieur, en acceptant d'y mettre les pieds à certaines conditions : Ne pas confondre marketing de l'appareil et ruse des cinéastes progressistes ! *Ces conditions, c'est malheureusement souvent l'appareil qui nous les pose et rarement l'inverse. A quelles conditions un cinéaste de gauche peut-il travailler selon les lois de l'appareil artistique, est la question positive. Elle se présente le plus souvent de façon négative : A quel prix, au prix de quels renoncements un cinéaste accepte-t-il de travailler dans les lois — économiques, fictionnelles, etc., du marché de l'art cinématographique ? Théoriquement cette question en est à l'état où Brecht l'avait laissée. Pourra-t-on la faire progresser si on se contente de la ressasser au seul niveau théorique ? Et surtout : est-il possible de la poser du seul point de vue de l'Art, de la* conjoncture artistique *(état des techniques artistiques, dirait Brecht) sans faire le lien avec la conjoncture plus générale des idéologies, des politiques et de la manière spécifique et évolutive dont ces idéologies et ces politiques (ne) pensent (pas) leur reflet, ou leur efficacité sur les pratiques artistiques ? Dans le même mouvement, il* faudrait politiser la question de la ruse artistique, *et* esthétiser les questions politiques.

La critique de cinéma de gauche — il en existe une — démissionne le plus souvent sur ces questions ; elle se contente tout au plus de désigner les traces de politique qu'elle est capable d'apercevoir dans les films, idéologèmes que l'appareil désigne au même rythme qu'elle.
S.T.

Cette fraction-là (qui fait partie du public de *Dupont Lajoie*, car le film est fait pour elle) prendra le film pour ce qu'il est jusqu'à un certain point, une comédie de mœurs. Jusqu'à un certain point, car la deuxième partie du film doit provoquer des réactions de la part de ce public : à partir du moment où le racisme, ce n'est plus seulement des idées, mais quelque chose qui appelle des pratiques ; quand le geste d'exclusion par les uns (les mêmes qui sont dans la salle) porte les traces sur le corps même, sur la vie des autres, les victimes (viol, ratonnade et chasse à l'homme), alors survient un nouveau racisme, celui contre le film lui-même. Et c'est le risque couru par un film comme *Dupont Lajoie* qui prétend renvoyer aux Français une certaine image d'eux-mêmes, accusatrice, traumatisante. Il y a ségrégation dans la salle, et c'est le but recherché par le film. Mais quels arguments le film donne-t-il aux antiracistes, comment les aide-t-il à transformer le traumatisme des autres en prise de conscience ?
S.T.


Dupont Lajoie



Grande habileté de Boisset.

Il ne sort pas du genre, il le « politise ». En proposant (première partie) une comédie grinçante de plus sur les prouesses piteuses du Français moyen, il fait adhérer son public au jeu habituel d'autosatisfaction (d'être filmé) — automacération (d'être si con). Air connu (cf. C. Berri). Mais en prolongeant cette première partie dans une seconde qui n'en est que la conséquence logique et la vérité sous-jacente, il prend le spectateur au piège de ses habitudes de public et le punit par où il a péché. C'est cette prise au piège *qui intéresse Boisset (comme tous les cinéastes fortement influencés par Hollywood) et non pas la dénonciation du racisme en soi, thème noble parlant à la conscience des gens. En ce sens, il procède très différemment des cinéastes appelés « progressistes ». Ceux-ci feignent toujours de s'adresser non à un public mais à une collection de consciences réunies dans une salle obscure (un jury). Ce faisant, ils vivent mal le fait qu'ils font, eux aussi, du spectacle. Boisset, lui, tient le plus grand compte du* public, *il ne tient même compte que de lui.* *S.D.*

La bêtise - L'aveuglement.

*Danger de parler de la bêtise (*Dupont Lajoie, *croisade anticonnerie). On en parle toujours, on le sait, d'un lieu sûr : l'intelligence, dont l'accès dépendrait plus d'une grâce que d'un combat. D'où un discours élitaire, refoulant la question du pouvoir (le pouvoir est toujours bête de quelque façon, et ce n'est pas* comme ça *qu'on lutte contre lui) et celle du point de vue (qu'est-ce que, pour un spectateur, parler* au nom *de l'intelligence, de l'opinion éclairée ?).*

*Faut-il donc lui préférer le terme-référence de toute la tradition brechtienne, l'*aveuglement ? *L'aveuglement a l'avantage de ne pas être un jugement de valeur sur un état donné, immuable, de la « nature humaine ». Il constitue en lui-même une interrogation, un déplacement de la question : « Qui est bête (ou aveugle) ? », au profit de : « Qui a* intérêt *à la bêtise (ou à l'aveuglement) ? »*



Dupont Lajoie

Le racisme pratique.

Il ne suffit pas de rappeler les multiples fondements de l'idéologie raciste : économiques, religieux, sexuels, politiques, ni d'affirmer son articulation au vaste arsenal que met en place l'idéologie bourgeoise pour dominer. En dehors, ou plutôt à partir d'une considération morale, le racisme pose un certain problème politique : c'est justement son *rapport au politique*. A partir de quand le racisme se transforme-t-il, de pratique idéologique, d'attitude morale face à une autre communauté, en intervention directement politique, en rapport de force entre deux groupes, deux communautés, en posant la responsabilité de l'Etat, du pouvoir ?

Dans quelle mesure ne peut-on pas dire que le racisme — ses pratiques quotidiennes qui en font une idéologie de masse — *préfigure*, dans une société développée, la *guerre civile*, l'affrontement direct entre classes sociales, et l'affrontement ouvert, la cassure entre fractions d'une même classe ?

L'argument de Boisset (qui ressemble étonnamment à celui de Liliana Cavani pour *Portier de nuit*) : « le raciste sommeille en chacun de nous... », est incapable de rendre compte des mécanismes qui permettent le déclenchement de l'*acte* de racisme, du *geste* raciste. Au lieu de rendre typique, exemplaire — dans le sens de la négativité, — le geste raciste, Boisset le naturalise. C'est parce qu'un membre de la communauté, Carmet, *n'ose avouer sa sexualité*, et que chacun des membres de cette communauté pourrait être amené à avouer, de même, une sexualité déréglée (Tornade et Peyrelon), que se constitue un nœud d'intensités refoulées, une autodéfense collective, visant à refouler cet aveu. Le raciste est un paranoïaque, le film de Boisset permet tout à fait cette lecture. Mais le racisme, c'est ça, mais ça n'est pas *que* ça. S.T.

Par là, il peut s'ouvrir sur « de la » prise de conscience. Encore faut-il aussi montrer ce qui *aveugle. Sans cela, le didactisme peut faire place à une simple représentation méprisante — et déniée — de l'être de classe (en général petit-bourgeois). C'est par exemple le cas du film de Bertucelli :* On s'est trompé d'histoire d'amour ; *enfermement d'un couple, lui cadre moyen, elle standardiste, immergés dans l'idéologie. L'aveuglement y devient très vite un état, tout comme la bêtise, et dont rien, à l'évidence, ne leur permettra de sortir : ni la « politique », totalement absente du champ, ni leur pratique sociale, vierge de tout conflit, de toute lutte, de toute solidarité. Aucune positivité, sinon « en creux » : la nécessité que quelqu'un voie clair pour eux, à leur place, et leur apprenne à (mieux) vivre (position que s'arrogent le spectateur « conscient » et le metteur en scène). Dans* Rude journée pour la reine, *par contre, tentative de matérialiser ce qui aliène : presse, télé, et surtout familialisme. Là, la description de l'aveuglement peut se combiner à un réel amour des personnages, l'image de ce qui serait leur « vérité » étant présente tout du long. Par là s'amorcerait une sortie de l'idéologisme propre au genre (de son aspect purement critique, déconstructif).*

L'aveuglement met la bêtise en sursis. Il laisse entrevoir sa fin : la conscience de classe. Mais celle-ci est-elle montrable ? *La problématique brechtienne de la* prise *de conscience est-elle « dépassable », ou constitue-t-elle l'impasse caractéristique de tout le courant de « critique idéologique » ?* *P.K.*

Dupont Lajoie *est-il un film sur le racisme des Français, est-il un film sur la bêtise, un film contre la petite bourgeoisie qui appelle au mépris ? Mais qu'est-ce que le racisme, qu'est-ce que la bêtise ?*

1. Un manque d'intelligence, de générosité et de tolérance, d'humanité ?

2. Un plein de l'idéologie bourgeoise, de l'égoïsme, de la paranoïa fascisante ?

Il s'agit d'expliquer comment l'idéologie raciste — et les agents qui en sont les porteurs — se conquiert un terrain, un espace de pratiques, d'interventions militaires, discriminatoires, en passant outre au rôle de l'Etat : rôle qui consiste, en période de paix civile, à réguler les conflits, à les pacifier, c'est-à-dire à les rendre acceptables par les classes. Le *désir de racisme*, d'exclusion, n'hésite pas devant l'*illégalité*, il en assume le risque (Schumacher, homme de droit). Contradictoirement, l'idéologie raciste raffole de la loi : à l'intérieur de la communauté, où la loi s'exerce, le raciste est profondément normatif, il ne supportera pas l'Autre, ni sa loi. Mais la rétention raciste ne demande qu'à exploser, à briser le cadre de la loi, à donner libre cours au désir de meurtre.

Tout en étant archi-normative, l'idéologie raciste n'en est pas moins profondément *illégitime* : elle transgresse le rôle de l'Etat, elle se met *hors la loi*, en prenant de vitesse l'idéologie du consensus qu'elle essaie de désagréger : ce n'est pas pour rien que pendant un long moment le racisme n'a pas besoin d'appareil. Il est secrètement dans chaque appareil bourgeois. Il est ce quelque chose en plus, qui attend son heure pour irradier tout le tissu idéologique dominant.

Or, l'Etat n'est pas innocent, c'est ce qu'une politique antiraciste se doit de démontrer ; il n'est pas innocent pour au moins deux raisons : il organise matériellement la ségrégation entre classes, couches, ethnies, il est à l'origine des multiples ségrégations liées au développement capitaliste. La deuxième raison est qu'il tolère les « excès », qu'il laisse le consensus lui échapper, faisant très vite apparaître l'image de l'Etat conciliateur comme un leurre. S.T.

L'anti racisme militant.

L'antiracisme a beaucoup de difficultés pour se constituer un terrain d'intervention politique. On conçoit très bien qu'il puisse se résumer dans une position morale, humaniste, progressiste. Mais quel est son projet ? Le projet raciste existe, il consiste à accentuer la ségrégation, à affirmer la domination d'un groupe sur un autre, à dévaloriser l'autre qui l'entrave. L'antiracisme est d'abord un anti, il est contre, il lui est donc difficile de ne pas être défensif. Ce qui met en branle l'antiracisme, ce n'est pas le refoulement, mais tout le contraire : pour qu'il soit offensif, il doit se greffer sur un projet collectif, sur un corps en lutte (altruiste, collectiviste), sur un corps de désir qui bouleverse les inconscients étriqués (qui travaille aussi la conscience). Il est difficile de changer de terrain ; il est tout aussi difficile de demander à un film comme *Dupont Lajoie* de le faire pour nous. Mais, au moins, nous aide-t-il à penser cette question ? S.T.

3. Une affaire de sexe : une incapacité de penser le rapport à l'autre, que l'autre puisse désirer dans le même champ de désir que nous ?

Si 1 : toutes les classes sont affrontées au problème, le clivage traverse tous les milieux, et surtout le peuple — selon Boisset, — du fait des conditions de vie, de la promiscuité.

Si 2 : toutes les classes ne sont pas objectivement *disposées de la même façon face au problème ; il faut opérer les bons clivages selon un point de vue (Brecht), penser la critique et l'alliance de classe contre le racisme. Il est alors impossible de contourner la question essentielle, celle de l'antiracisme pratique, militant, et cela bouleverse complètement les discours fictionnels dominants (penser les personnages positifs de la fiction, donner la parole aux victimes du racisme).*

Si 3 : tous les sujets sont impliqués, et toute manifestation de compréhension de l'autre peut être mise au compte d'une dénégation à base d'humanisme libéral. Le racisme, c'est une réaction quasi naturelle, une partie inexpugnable du sujet, le lieu où se concentre la somme de ses refoulés. *S.T.*

Imaginaire et racisme.

Pour parler des phénomènes de racisme, et plus généralement des phénomènes de ségrégation sociale (dont le racisme ne constitue que l'aspect le plus criant), nous sommes très démunis théoriquement.

Peut-être faudrait-il, pour les comprendre, suivre le fil du discours courant, tel que : « Nous n'avons rien contre ces gens-là, mais quand même, nous ne voudrions pas que l'un d'eux épouse notre fille... »

Chez nous, en effet, l'opérateur idéologique principal de la ségrégation est la famille, *particulièrement dans les couches sociales qui réalisent leur identité en tant qu'*ensembles *de familles, où l'organisation de la famille, la parenté, le couple, constituent les traits typiques fondamentaux de cette identité (cela valant pour les classes moyennes, ou la petite bourgeoisie, principalement).*



Dupont Lajoie

Stéréotype + naturel = type ?

Le véritable « héros » de *Dupont Lajoie*, ce n'est pas un individu mais un trio de Français moyens, un petit collectif très uni (ils passent leurs vacances ensemble) mais non pas homogénéisé. L'habileté du film consiste à ne pas gommer les différences à l'intérieur du trio. Ces différences, pour peu qu'on les examine, peuvent aider à cerner comment, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, le naturalisme sécrète nécessairement son « contraire » : le typage.

Pour que le personnage de Lajoie ait une chance d'accéder à une certaine exemplarité (de typer le « Français-moyen-raciste-parce-que-refoulé »), il lui faut prendre place entre deux pôles, deux limites, qui sont inhérents à tout cinéma naturaliste : le *stéréotype* et une certaine *atypie*, le caricatural et le naturel, bref l'huissier Schumacher et le représentant en soutiens-gorge Tornade.

Le discours raciste, sur cette base, se constitue, prend corps par l'organisation des différences enregistrées chez l'autre (en l'occurrence l'autre ethnie) en systèmes d'oppositions par rapport aux traits typiques constitutifs de leur propre identité, ou de leur « image spéculaire » : c'est ce qui ressort par exemple de la Rumeur d'Orléans *de 1969, où les récits des enlèvements imaginaires de femmes organisaient la subversion romanesque de l'institution conjugale (migration vers l'Orient, marchandages érotiques, prostitution, polygamie), réalisée au moyen des stéréotypes de la sexualité orientale, ou « primitive ». Comment opère, à chaud, ce discours ? Tel qu'on le voit ici, comme un* délire : *le racisme bourgeois délire la sexualité, le couple, la famille. Il déchaîne des fantasmes de migration des femmes hors des institutions conjugales, subvertit les règles d'alliance, en invente d'autres.*

Pour que ce délire se déclenche, il suffit qu'une atteinte (réelle ou imaginaire) soit portée à un élément constitutif de l'ensemble social (les familles). Il suffit (comme ce fut sans doute le cas à Orléans) que quelques écolières « manquent à leur place », en ne rentrant pas à l'heure à la maison.

Mais il ne s'agit là que du soubassement idéologique général de notre racisme, son lieu commun.

Ce n'est rien d'autre que ce lieu commun qui est mis en scène dans Dupont Lajoie, *qui intègre l'image spéculaire de la petite bourgeoisie et des classes moyennes, présente dans tous les films récents sur la « France moyenne » (un ensemble de familles), à cette scène idéologique raciste : l'ensemble des familles de vacanciers opposé au petit groupe d'Arabes sans familles, sans femmes ni enfants donc, à la parenté et à la sexualité problématiques.*

C'est en cela qu'il est complètement leurrant : dans la mesure où il confronte un discours sexiste qui prétend combattre idéologiquement le racisme (soit : la famille bourgeoise est l'origine du refoulement, et le refoulement est la cause du racisme — vous êtes racistes parce que

Schumacher, gardien de l'ordre moral, ne veut rien savoir du désir (*cf.* sa première apparition dans le film) ; il porte sa castration comme un trophée et ses discours (racistes) comme des substituts. Il a beau être le seul « idéologue » du film, le seul à penser le racisme comme une politique (celle des C.D.R.), le seul à rester monolithique (propre du stéréotype) tout au long du film, son discours est — aux yeux du spectateur — disqualifié, dans la mesure même où il ignore tout du fondement sexuel du racisme. Tornade, à l'inverse, le moins spontanément raciste des trois, ne bascule — et non sans remords — que sous l'effet de la douleur : chez lui, nul discours mais une sorte de bon sens, de bonne santé dont on nous montre, dès le début, le lien avec une vie sexuelle « normale », un rien exubérante même. Il est donc du côté de la (bonne) nature humaine, de ce qui résiste le plus au typage. Et s'il passe à côté de la compréhension de ce qui arrive (du racisme), c'est, envers complice de Schumacher, parce qu'il n'est *pas assez* refoulé.

Il reste donc à Lajoie à venir occuper, à mi-chemin entre le stéréotype trop pauvre et la vie intypable (qui ne produisent, à eux seuls, aucun appel de fiction), une place très précise : celle du *refoulement*. Or cette place est décisive en ceci, qu'à partir du moment où il y a possibilité de retour de refoulé, la fiction, donc le film, deviennent possibles. Il faut le désir en trop, le désir « mal placé » de Lajoie pour qu'il arrive, comme on dit, « des histoires ». *Faire du retour du refoulé le moteur de la fiction* et la cause occulte de toute catastrophe, cela n'appartient pas en propre à Boisset (bien que ce soit déjà la démarche de R.A.S.) c'est aussi bien le dispositif fictionnel hollywoodien type (chez Hitchcock ou Kazan) ou remis au goût du jour, la démarche des Malle, Cavani, etc. Pas de fiction sans désir, sans *position* sur le désir. Mais il y a une condition impérative pour que ce dispositif fonctionne : il faut qu'il n'ait lieu *que* pour le spectateur, qu'il en soit l'unique bénéficiaire, le témoin privilégié. Là-dessus, Boisset ne lésine pas : non seulement le spectateur assiste au viol, mais la victime lui est toujours montrée à travers le regard de Lajoie (elle n'a aucune existence filmique en dehors de ce regard). C'est au spectateur, *et à lui seul*, qu'il revient de coller l'étiquette racisme = refoulement, là où tout le monde (des racistes comme Schumacher, aux antiracistes comme le flic ou l'Italien) n'y voient que du feu.

S.D.

refoulés), aux lieux communs de l'idéologie (et du délire) raciste, en les déplaçant d'un camp à l'autre (vous êtes obsédés à l'idée que les Arabes vont vous prendre vos femmes — mais vous allez violer la fille du voisin).

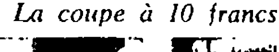
Pas un instant, en fait, on ne sort de l'imaginaire du racisme. Fantastique, irrationnel, le racisme, tel qu'il est mis en scène par Boisset, est inappropriable : le spectateur est privé de toute référence à ses mécanismes idéologiques concrets et à ses aspects quotidiens. Il ne peut sortir du film que scandalisé ou médusé.

En tant qu'événement idéologique, cette exposition spectaculaire des lieux communs du racisme ressemble à la sortie de Portier de nuit *(autre lieu commun, cliché érotique du nazisme). Ici et là, la fiction est organisée comme l'espace d'un camp retranché dans lequel un scandale fait irruption, qui atteint le spectateur non directement concerné par le racisme, ou par le fascisme, dans sa mythologie :* la réalité est pire que votre imaginaire, et en même temps, elle s'y conforme *(idéologie du fait divers).*

J.-P. O.

Le film innocente trop de personnages : les personnages du pouvoir sont complètement extérieurs à la fiction, neutres à la limite, justiciers. L'Etat rend (mal) justice. Une fois de plus, le flic est le sujet le plus conscient, le plus humain ; les deux personnages qui sont contre la ratonnade ne sont pas français, ne représentent pas une alternative au sein de la fiction, pour le spectateur. Le jeune (fils de Lajoie) profite de l'aventure raciste pour régler son rapport à la famille, il a fait un tout petit pas en avant, et on ne peut que lui souhaiter bonne chance. Enfin, il y a le geste de vengeance du travailleur arabe, à la fin du film : il clôt la boucle, il suspend la fiction sur un geste qui n'est assumable, appropriable par aucun personnage de la fiction, ni par aucun spectateur. Et pour cause, l'économie fictionnelle dominante fait retour : d'accord pour un film « sur le racisme » qui fasse 500 000 entrées à Paris, mais à condition qu'il n'inscrive pas réellement un « contre », une quelconque positivité, que cela n'aide pas à prendre corps !

S.T.


La coupe à 10 francs



CINÉMA ET HISTOIRE 2

Entretien avec Marc Ferro

L'ensemble de ce qui a été filmé depuis le début du siècle (macro ou micro-histoire, événementielle ou pas, document ou fiction) constitue aujourd'hui, de fait, une **archive** considérable, entreposée dans les blockhaus des cinémathèques, des télévisions, des collections privées, dans la mémoire des gens.

Depuis longtemps, le rapport des peuples à leur passé — leur mémoire — ne se distingue plus très bien de leur rapport à cette archive (leur « mémoire filmique » en quelque sorte). Il se crée, naturellement, une sorte de cinéphilie de masse. Les appareils qui, aujourd'hui, ont de façon privilégiée accès à notre achive ont **du même coup** la possibilité d'intervenir dans ce rapport au passé, de le façonner. C'est ce qui se passe avec l'appareil scolaire à destination duquel le groupe Hachette-Pathé a entrepris de mettre l'Histoire en tranches audio-visuelles.

Ceci n'est pas sans poser quelques problèmes, ceux-mêmes réunis pour le moment sous le sigle « Cinéma et Histoire ». Par exemple :

— En quoi le recours au document filmé (plutôt qu'écrit) fait-il exploser le champ traditionnel de l'investigation historique ? En quoi peut-il contribuer à critiquer (ou à renforcer ?) la conception dominante de l'Histoire enseignée ?

— Est-ce que toute opération qui consiste à « historiser » les documents filmés, à leur conférer la dignité de document historique, ne se fait pas aux prix d'un certain refoulement du point de vue politique, qui a présidé hier à la capture des images, aujourd'hui à leur lecture-consommation, au prix donc d'une certaine **dépolitisation ?**

Pour commencer à répondre à ces questions, il fallait interroger l'une des rares personnes se les étant **pratiquement** posées. A commencer par Marc Ferro, responsable des films produits par Hachette-Pathé **(Images de l'Histoire)**, historien devenu cinéaste. L.D.

Cahiers :

1. *A partir de quand des gens avec des caméras ont-ils commencé à filmer à travers le monde des événements « en direct » ?*
2. *A partir de quand les images ainsi obtenues ont-elles commencé à constituer un stock. Quels rapports entre la constitution de ces stocks et les différents pouvoirs politiques ?*
3. *A partir de quand a-t-on commencé à considérer ces images comme des « documents », des « preuves », voire des « armes » ?*

Marc Ferro : Tous ces problèmes sont apparus simultanément, mais ils ne se sont pas développés au même rythme.

Le grand élan se situe avec la guerre de 1914-1918. Sans doute, dès la fin du XIXe siècle, il y a déjà des caméras qui filment personnages et événements, tout ce qui concerne les familles régnantes, notamment. Un long « sujet » est consacré au jubilé de Victoria, en 1897 ; un autre aux différentes activités du jeune Guillaume II. Un des premiers actes politiques saisi par la caméra fut le suicide d'une suffragette qui se précipita sous le cheval du roi, lors des courses d'Ascot, en 1907 il me semble. La caméra était-elle là par hasard ? Quant à l'utilisation politique du film, elle date de ses tout débuts : en 1901 les Anglais de Shanghaï reconstituent pour la caméra une action terroriste des Boxers. Il en ressort clairement qu'un honorable sujet de Sa Majesté ne saurait se fier à ces gens-là.

Les films de propagande de ce type se multiplient avec la guerre de 1914-1918, sous l'impulsion des services cinématographiques aux armées. Les firmes privées y contribuent. Toutefois, la caméra eut pour fonction principale d'enregistrer le réel, en particulier l'armement de l'ennemi. A cette fin, par exemple, les Allemands avaient installé des caméras automatiques dans les tranchées. Certaines d'entre elles ont enregistré quelques images inoubliables de soldats français ou anglais se faisant hacher à la mitrailleuse.

Pourtant, on a le sentiment que même si après 1914-1918 le cinéma de reportage et les actualités se développent simultanément dans les pays industriels, la fonction du cinéma n'a pas encore été analysée sérieusement, ce qui rend compte de la disparité des efforts et de la relative autonomie de ses activités.

Cela tient aussi au statut du cinéma dans la société des débuts du XXe siècle. D'un côté, héritier de ses origines, il est considéré comme une machine d'avant-garde pour les savants et les techniciens. On voit en lui l'instrument qui enregistre le mouvement et tout ce que l'œil ne peut pas conserver. D'un autre côté, le film est complètement ignoré en tant qu'objet culturel. Produit par une machine, comme la photographie, il ne saurait être une œuvre d'art ou un document. Il est significatif que les sujets d'actualité n'ont jamais d'auteur reconnu sinon la firme qui les produit. L'homme à la caméra n'appartient pas à la société dirigeante, au monde des clercs. Il est tout juste un « chasseur », un chasseur d'images. Ainsi produite, orpheline, l'image est tout juste bonne à se prostituer au peuple ; pour la société cultivée et les notables, le cinéma est un spectacle d'ilotes.

Le mépris dans lequel les classes dirigeantes ont longtemps tenu l'image a des causes précises que nous avons analysées ailleurs [1]. Observons que le statut supérieur de l'image, sa subordination au texte, à l'écrit, l'a longtemps écarté comme objet de droit. Orpheline, sans foi ni loi, l'image était nécessairement sauvage : elle ne pouvait avoir d'opinion, elle était politiquement neutre. De fait, si, comme on le sait, la censure des mœurs a longtemps surveillé, dans le film, l'image plus que le texte, la censure politique a procédé en sens inverse. En 1940 encore, le Gouvernement suédois expliqua qu'en présentant simultanément les actualités allemandes et les actualités anglaises, mais *sans le son*, il respectait sa neutralité.

1. In *Annales* (Economies-Sociétés-Civilisations), 1973-1.

Les soviétiques et les nazis ont été les premiers à prendre en charge le cinéma dans toute son épaisseur, à en analyser la fonction, à lui accorder un statut privilégié dans le monde du savoir, de la propagande, de la culture. Ils construisaient deux contre-sociétés et n'avaient que mépris ou haine pour le comportement culturel des dirigeants dont ils prenaient la relève. Ils furent les seuls à mentionner le nom de l'opérateur dans les génériques des actualités. Le chasseur d'images avait droit à une mention écrite ; son usage devenait document, œuvre d'art, œuvre en tous les cas.

Trotsky et Lounacharski ont bien vu le rôle que le cinéma pourrait jouer comme arme de propagande. « Il faut nous en saisir », a écrit Trotsky. Lounacharski a fait lui-même un film, dès 1918, qui montrait la nécessité d'un rapprochement entre la bourgeoisie éclairée et la classe ouvrière. Toutefois, intellectuels eux-mêmes, et analystes du texte, du discours plus que des images, les bolcheviks demeuraient des clercs, le cinéma n'entrait pas vraiment dans leurs préoccupations. Lénine souhaitait que l'on réalisât des films « éducatifs », ce qui définit bien la place, très limitée, que le cinéma occupait dans son imaginaire. De fait, les soviétiques n'ont vraiment colonisé la production cinématographique que vers 1927-1928, Staline réalisant le vœu de Trotsky. Le premier éditorial de *La Pravda* consacré au cinéma date de la sortie de *Tchapaïev*, en 1934 ; le film devenait un objet de prestige autant qu'un instrument de propagande. Dans le fonctionnement du système soviétique, il demeurait néanmoins très en deçà du texte, de l'écrit ; il était hissé au statut d'un objet culturel éminent, mais pas privilégié. Seuls les nazis ont privilégié le film. Parce qu'ils étaient des plébéiens qui n'avaient pas eu accès à l'autre culture ? Quoi qu'il en soit, le cinéma ne fut pas seulement, pour les nazis, un instrument de propagande, après la prise du pouvoir. Il joua le rôle d'un moyen d'information, et les dota d'une culture parallèle. Gœbbels et Hitler passaient des journées entières au cinéma. Et lorsque Gœbbels dirigea la production d'un film, tel le *Juif Süss* par exemple, il participa activement à toutes les phases de la réalisation et ne fut pas seulement scénariste comme Lounacharski.
Les nazis furent les seuls dirigeants du XXe siècle dont l'imaginaire puisait, pour l'essentiel, au monde de l'image.

Cahiers : Est-ce que vous pouvez nous parler un peu plus de vos films pour Hachette-Pathé ?

M. Ferro : La réalisation de ces films fait réfléchir sur la fonction de l'histoire, sur la nature des genres qu'elle utilise, sur le lien qui existe entre le choix des thèmes abordés et la pratique qu'ils impliquent. Ce qui n'est pas toujours évident lorsqu'on écrit un livre apparaît brutalement lors de la réalisation d'un film ; par exemple, l'opposition flagrante entre l'histoire des historiens et l'histoire considérée comme le conservatoire et le patrimoine d'une société. Nous ne pensons pas que l'une est plus légitime que l'autre, chacune a sa fonction ; seulement, la réalisation d'un film pose de façon impérative le problème du genre à adopter, du lieu qu'il faut choisir pour traiter tel ou tel problème.

Prenons l'exemple de trois films réalisés dans la série *Images de l'Histoire*, pour Pathé et Hachette.
Ayant à réaliser un film sur le problème algérien [2], il a semblé impossible de prétendre à une soi-disant objectivité, à une approche « scientifique ». En choisissant d'analyser un aspect du problème, la révolte d'un colonisé, il a été possible de définir le régime colonial, d'expliquer les causes de l'affrontement, son caractère inéluctable, bref, de restituer dans son intégralité le discours et le comportement d'un insurgé. S'interroger sur le bien-fondé ou la légitimité de ce comportement ou de ce discours est un autre travail. Mais l'œuvre de restitution était prioritaire ; avant que l'appareil d'Etat algérien (ou

2. *Algérie 1954, la révolte d'un colonisé*, co-réalisation M.-L. Derrien, 15 minutes.

français) n'efface quelques lambeaux de ce passé ; avant que l'institution historienne ne mette ce discours en ordinateur et ne détruise jusqu'à son existence.

La cohérence du propos ordonne le choix des images : le film ne montre pas l'Algérie telle que la voyaient les Français, avec ses routes et ses écoles, mais telle que les Arabes la percevaient, avec sa frontière intérieure de casernes et de garnisons, qui isolaient l'Algérie française, opulente, et l'Algérie arabe, misérable et maudite. La sonorisation respecte cette approche : les bruits et les fanfares recouvrent les images du système colonial ; la flûte s'identifie à la prise de conscience nationale, timide à l'origine et recouvrant, à la fin, jusqu'aux avions en piqué.

Pour réaliser un film sur l'Allemagne hitlérienne [3], il a paru opportun de poser seulement une question : comment l'Allemagne est-elle devenue nazie ? Le choix de la question indique la perspective adoptée, qui est ici à la fois sociologique et historique. Aussi, à partir d'un échantillon de témoignages, la réalisation essaie de rendre sensible le processus d'identification au nazisme avant 1933, au régime hitlérien ensuite. Comme le film sur l'Algérie, cette réalisation est également une restitution : il a été très difficile de faire parler des Allemands sur cette période de leur passé ; il était nécessaire de conserver la trace de leur témoignage avant qu'elle ne soit totalement effacée. Quelques-uns des films d'*Images de l'Histoire* procèdent de cette approche, d'autres privilégient un regard, une interprétation, comme le film sur la révolte d'un colonisé, ou celui sur le problème noir américain où seuls les Noirs ont la parole [4]. Le film sur la guerre de 1914-1918 est très différent ; en un sens, c'est plus un film d'historien des *Annales*, d'un historien qui confronterait le discours des images au discours des textes. Ici, le recul de l'Histoire prend la forme de cette confrontation. Les textes, ce sont les affirmations des hommes politiques, des matamores de la stratégie. Les images représentent le contrepoint tragique de la société mystifiée. Encore ces images ont-elles été montrées, avec Pierre Gouge, de telle sorte qu'elles n'aient jamais le sens de l'Histoire et permet d'aller plus loin que l'image. Comme Marx et l'école des *Annales*, de Bloch à Braudel, s'y sont efforcés pour les textes, le discours qui est tenu ici s'efforce de dépasser le niveau de l'apparence, l'expérience du vécu.

3. *Comment l'Allemagne est devenue nazie*, coréalisation M.-L. Derrien ; interviews Rebecca Lewerenz, 16 minutes.

4. *Du Ku Klux Klan aux Panthères Noires*, montage Michel Brasier, documentation M.-F. Briselance, 15 minutes.

Cahiers : La mode rétro. D'où vient cet intérêt généralisé pour l'histoire ?

Ferro : Je crois que la mode rétro est liée à la grande remise en cause des idées et des certitudes qui est la marque de notre temps. Disons, par hypothèse, que le grand tournant en a été le rapport Khrouchtchev, sur le fonctionnement des partis communistes, sur l'analyse marxiste officielle des sociétés. Bientôt, avec le développement de l'audio-visuel, la culture parallèle a mis en cause, à son tour, la légitimité et le bien-fondé des savoirs et des comportements traditionnels. Elle a fait communiquer les informations et cette confrontation a fait apparaître l'incohérence et l'inconséquence des attitudes individuelles ou collectives : tel homme « de gauche » pouvait être un parfait tyran à la maison. Il devenait de plus en plus évident que la morale des gouvernants et des censeurs était un masque destiné à dissimuler leur perversion. Chez nous, le Grand Prêtre et Tartuffe de la religion d'Etat, Michel Debré, n'est-il pas, précisément, le mal-élu d'une circonscription truquée de l'océan Indien ?

Dans cette remise en cause généralisée, une certitude tenait bon : le fascisme, c'était le mal. D'aucuns ont voulu aller y voir, parce qu'il leur semblait que, sans doute, c'était vrai, mais les choses n'étaient peut-être pas aussi simples. Démarche solitaire, encore que périlleuse, dans un monde où il apparaît clairement que le fascisme est parmi nous.

Contrairement au critique des *Cahiers*, Pascal Bonitzer, avec lequel, d'ordinaire, je suis pleinement d'accord, j'ai hautement apprécié la démarche de Louis Malle dans *Lacombe Lucien*. Elle m'est apparue moins ambiguë que celle de Visconti.

Malle montre admirablement que tant qu'une société fonctionnera comme la nôtre, elle produira des Lacombe Lucien. Critique profonde qui remet en cause tout un discours sur le fascisme ; analyse à poursuivre, qui s'y emploiera ?

Les tentatives de ce type rencontrent un vif écho parce que notre société veut absolument savoir comment elle fonctionne, et le savoir traditionnel est là, bien en place et vigilant, pour l'en empêcher. Or l'Histoire devrait apporter une réponse ; mais bien souvent, au service des institutions, elle se contente, même sous le masque du scientisme, de ne distribuer que du rêve. Elle se refuse trop à expliquer le présent, d'où la vague, fugitive il est vrai, de la sociologie. Il est urgent que l'Histoire devienne enfin une science opératoire.

Cahiers : Quelle peut être la place de l'historien confronté à ces documents et aux appareils (partis politiques) qui les utilisent ou qui les gardent à leur profit ?

Ferro : L'historien a pour première tâche de restituer à la société l'Histoire dont les appareils institutionnels la dépossèdent. Interroger la société, se mettre à son écoute, tel est, à mon avis, le premier devoir de l'historien. Au lieu de se contenter d'utiliser les archives, il devait tout autant les créer, contribuer à leur constitution : filmer, interroger ceux qui n'ont jamais droit à la parole, qui ne peuvent pas témoigner. L'historien a pour devoir de déposséder les appareils du monopole qu'ils se sont attribués, d'être la source unique de l'Histoire. Non satisfaits de dominer la société, ces appareils (gouvernements, partis politiques, Eglises ou syndicats) entendent en être la conscience. L'historien doit aider la société à prendre conscience de cette mystification.

La deuxième tâche consiste à confronter les différents discours de l'Histoire ; à découvrir, grâce à cette confrontation, une réalité non visible. Les historiens des *Annales* et Michel Foucault s'y sont heureusement employés. Pour ma part, j'essaie de découvrir des méthodes d'analyse applicables à l'Histoire contemporaine, plus difficile à étudier, faute de recul. Le film a été d'un grand secours en l'occurrence, les films de fiction autant que les documents dits d'actualité. En effet, je ne crois pas à l'existence des frontières entre les différents types de films, au moins au regard de l'historien pour qui l'imaginaire est autant l'histoire que l'Histoire.

Propos recueillis par Serge Daney
et Ignacio Ramonet

« Cinéma et Histoire » à Valence

par

Thérèse Giraud

Une chose a été acquise au moins par le public principalement composé de professeurs et d'animateurs de province venu à Valence participer à la semaine « Cinéma et histoire » organisée par le Centre culturel de la ville et Cinéma 75 :
— C'est que l'histoire, ce n'est pas seulement une discipline qui concerne le passé et donc une série particulière de films appelés films historiques, mais que tout film est le produit d'une conception de l'histoire, puisque tout film, qu'il mette en scène le présent ou le passé, tend à imposer une certaine image de la société par laquelle il est produit, image qui est elle-même ancrée dans un passé et ouvre sur un futur, même si cette relation entre passé, présent et futur y est explicitement absente.

C'est bien à partir de cette conception politique de l'histoire, de la référence historique — quelle représentation de l'histoire pour quel avenir ? — que s'explique le choix apparemment hétérogène, mais finalement didactique des films programmés. Comment expliquer la juxtaposition de films aussi divers que *L'extravagant Mr. Deeds, La guerre est finie, Dreyfus ou l'intolérable vérité, Femmes, Femmes, Les Camisards, L'ennemi principal*,... et des films « militants » tels que *Haïti ou le chemin de la liberté* et *Vive la lutte du peuple de Guinée-Cap Vert*, si ce n'est par la volonté d'en finir avec la classification apolitique de la critique bourgeoise : films « historiques », films « politiques », films « militants », « études de mœurs »..., et de se placer sur le terrain de la lutte idéologique dans lequel les films, produits d'une pratique, d'un procédé d'écriture, de représentation du monde par l'intermédiaire des images, interviennent comme force matérielle.

Du fantasme à la propagande.

De même que la critique bourgeoise a pour fonction d'occulter le processus d'écriture mis à l'œuvre dans un film, de même les débats ont mis à jour comment c'est le propre de la bourgeoisie d'imposer ses idées sur le monde en les rendant naturelles et universelles, en occultant complètement leurs racines matérielles et historiques : en s'appuyant sur un certain nombre de mythes vivants, préexistants, qu'elle a elle-même précédemment créés et qu'elle reconduit et transforme en les mettant au goût de l'actualité.

Méthode particulièrement lisible dans le film de Capra, *L'extravagant Mr. Deeds.* C'est en s'appuyant sur le mythe du bon riche généreux et sans classe, sa richesse n'a pas de couleur sociale, que le film défend l'idée, et milite pour elle, que c'est des capitalistes (des riches) que dépend la solution de la crise, à savoir de leur volonté ou non de redistribuer le revenu national, idée prônée alors — 1936 — par le Gouvernement rooseveltien. Toute la première partie du film, mise en scène de l'extravagance du riche en question, n'existe que pour rendre actif le mythe dont il est le support, l'extravagance n'étant que le prétexte, une façon comme une autre — et sans doute meilleure qu'une autre — de le rendre sympathique, désirable, pour autre chose que sa richesse, pour dépolitiser sa richesse, par l'embrayeur « universel » du désir : la femme !

Autre exemple encore : comment Resnais se fait le parfait instrument de la propagande bourgeoise, quand celle-ci, face à une réalité qui s'est imposée malgré elle et qu'elle ne peut plus occulter, celle de la guerre révolutionnaire doit la transgresser en la faisant vivre comme fantasme : en développant dans son film : *La guerre est finie*, sa propre vision de la révolution, comme conspiration fomentée par des intellectuels petits-bourgeois, complètement coupés de la réalité de la lutte des classes, et en mal d'un nouveau type d'aventurier, il donne corps pendant une heure et demie à ce fantasme.

En d'autres termes, dans les deux films la méthode est assez simple et peut se résumer selon le schéma suivant : fantasme + actualité = mythe = propagande bourgeoise. Ou : Comment l'écriture de l'histoire par la bourgeoisie se reconduit de mythes en mythes en transformant « la réalité du monde en image du monde, l'histoire en nature », et « Comment la bourgeoisie ne cesse d'absorber dans son idéologie toute une humanité qui n'a pas son statut profond et qui ne peut le vivre que dans l'imaginaire, c'est-à-dire dans une fixation et un appauvrissement de la conscience. » (Barthes.) Ce qui a été parfaitement illustré par la projection du film de Rossellini : *La prise du pouvoir par Louis XIV*, mettant en évidence la conjonction existante entre la prise du pouvoir par les premiers représentants de la bourgeoisie (Colbert et derrière lui, Louis XIV), véritable coup de force contre la Cour, et la mise en scène par ce pouvoir, pour s'aliéner la noblesse, de toute une série de tableaux, d'images (que l'on retrouve maintenant dans les livres d'histoire), imposées comme modèles à atteindre et qui dans la mesure d'une impossibilité joueront comme fantasmes.

A l'opposé de cette méthode, celle mise à l'œuvre dans le film d'A. Antonin et des militants du Mouvement du *18 Mai* à Haïti sur la situation politique du pays. *Haïti : le chemin de la liberté*, est un film militant, explicitement militant, c'est-à-dire qui explicite son point de vue : comment éliminer le régime en place, la dictature fasciste des Duvalier, appuyée par les Américains et qui s'appuie elle-même, pour se maintenir, sur un certain nombre de mythes religieux, raciaux, nationaux — supériorité de la race noire sur la race créole, xénophobie communiste ; partir du présent donc, de la situation matérielle, visible, du présent, et plonger dans l'histoire pour détruire les mythes, les dénaturaliser en mettant à jour leurs racines historiques, relativisées par un exposé rigoureux de l'histoire du peuple haïtien, sa lutte pour l'indépendance, ses revers. Faire revivre le passé pour en sortir : et là encore, il ne s'agit pas de recréer des images, des mythes, de lancer dans le désert de l'avenir les mots devenus trop vagues de « révolution » et de « socialisme », mais de définir des lignes d'action qui, en tenant compte des leçons du passé et du rapport effectif des forces en présence, permettront « de prendre le chemin de la liberté », d'avancer dans la lutte pour le socialisme. Preuve que c'est bien de la conception politique du présent que dépend l'écriture de l'histoire : plonger dans l'histoire pour naturaliser le présent ou le relativiser comme étape historique.

Le poids de l'image.

Le recours à l'histoire pour détruire un mythe, c'est aussi le propos de Cherasse dans *Dreyfus ou l'intolérable vérité :* détruire le mythe de la raison d'Etat, dont l'apparition à un niveau de masse est historiquement liée à l'affaire Drey-

fus, et créée de toute pièce par la grande presse alors en pleine expansion pour camoufler les intérêts financiers et politiques de la grande bourgeoisie. Mais ici, la démarche est différente et limitée : il ne suffit pas, en effet, de dire qu'il y a mythe et de dévoiler ce qu'il tend à cacher. Car le mythe, une fois créé, mis en scène par la bourgeoisie, ne se transforme en force matérielle de sa domination idéologique que s'il s'appuie sur des fantasmes qui ont eux-mêmes leurs racines dans une double réalité historique : la réalité objective et subjective des différentes classes sociales auxquelles il s'adresse. Parce qu'il occulte cette réalité et s'en tient aux contradictions à l'intérieur de la bourgeoisie, Cherasse reste lui-même enfermé dans l'idéologie du mythe, prisonnier de son terrain, celui de l'idéalisme, des idées vagues et abstraites détachées de toute leur rationalité historique. Et, dans ce monde clos de la bataille des idées, il n'y a pas place pour une connaissance réelle du monde, mais seulement pour des jugements, des prises de parti, ici, ceux d'historiens, d'hommes politiques, d'intellectuels du présent qui jugent leurs pairs du passé. Le présent transformé en juge de l'histoire : série de témoignages qui se succèdent les uns après les autres, se renvoient les uns contre les autres, preuves à l'appui, comme dans un tribunal. Ce n'est plus Dreyfus, ni Zola, qui est au banc de l'accusé, ce sont tous les hommes politiques de la « République ». Et, comme à l'époque, les spectateurs du film, transformés en jurés de l'histoire, doivent se prononcer « en leur âme et conscience » pour ou contre... : pour les bons républicains, contre les mauvais qui se succèdent tout au long de l'histoire, hier Thiers, Déroulède ; aujourd'hui Debré, le directeur de *Minute*... Question de tactique ? Non, question de stratégie, question de point de vue sur l'histoire, celui qui développe l'idée que ce sont des contradictions au sein de la bourgeoisie que dépend la marche de l'histoire, les masses, ici le public, n'y jouant qu'un rôle d'arbitre, arbitre de leur propre aliénation. Ce dont il est question ici, c'est de ce que S. Daney a déjà pointé comme la technique du « choix obligé » qui consiste à faire passer comme principales les contradictions secondaires et dont il faut « démontrer partout où il fonctionne le dispositif du « ou bien ou bien » et de montrer qu'il s'agit d'une technique manipulatoire, donc de pouvoir ».

Un des fondements du pouvoir bourgeois, c'est le privilège du savoir. En tant que film d'historien sur le discours historique, juxtaposant plusieurs discours, plusieurs savoirs, *Dreyfus ou l'intolérable vérité* pose en filigrane la question : d'où vient la connaissance rationnelle de l'histoire, « d'où viennent les idées justes » (Mao), et y répond moins explicitement qu'implicitement, par l'intermédiaire des images : celles des appartements cossus que l'on voit défiler tout au long du film, lieu privilégié et unique d'où naît le savoir. Quant au peuple, lui, il resterait le lieu privilégié de l'obscurantisme, de la bêtise qui lui fait croire à tous les mythes ! Car s'il met en scène des idées, le film, lui, en tant qu'objet, n'est pas une idée mais a bien une matérialité, celle de ses images. Poids de l'image, dont dépend l'efficacité de l'énoncé (l'affaire Dreyfus est toujours possible aujourd'hui) sur la conscience des spectateurs et qui lui donne ici son caractère de leçon, de mise en garde, tombée du ciel, du lieu du savoir, ce qui laisse le spectateur un peu content d'en savoir plus sur « l'affaire », mais surtout frustré quant à ce qui l'interpelle aujourd'hui : ce qu'il en est de ce qui serait la « nature raciste » de la classe moyenne. Car, une leçon, c'est toujours à prendre ou à laisser, ça ne transforme rien, ça n'interpelle pas.

Il y en avait une, pourtant, de leçon à tirer, dans la comparaison des deux films, celui de Cherasse et celui d'Antonin : à savoir, que pour combattre la domination idéologique de la bourgeoisie, il ne suffit pas de la critiquer, de la mettre à plat, de tenir un discours sur ces représentations ; il faut sortir du discours, du métalangage. Il faut sortir de l'idéologie pour combattre l'idéologie, sortir du terrain vague des idées et se mettre sur celui concret de la réalité historique : penser le problème de l'énonciation.

Ce qui nous ramène directement au problème de la critique du film de Vecchiali, *Femmes, Femmes*. Le fantasme est une réalité, une réalité qui nous concerne : on vit avec. C'est cette réalité que nous montre le film, celle de deux comédiennes ratées, fascinées par le mythe des stars des années 30 dont les photos couvrent les murs de leur appartement. Fascination qui les mène à vivre par procuration dans ce passé lointain et à s'y détruire. Film sur le rétro ou film

rétro ? La mode rétro est le propre d'une classe sociale, à un moment historique donné : la crise de la petite bourgeoisie face à son manque d'avenir historique. Et, dans cette conjoncture, un film sur le rétro ne peut être en même temps qu'un film rétro, car il ne peut être qu'un film au second degré, et le second degré, comme chacun sait — mais il faut le répéter souvent — n'existe pas ; on peut en vivre de ce second degré, et en mourir : comme les deux femmes du film. Il ne suffit plus alors de disposer d'un savoir, d'une réflexion sur ses propres fantasmes pour en sortir, car il en est un qui s'en accommodera toujours fort bien, c'est celui de l'autodestruction. Le fantasme est une réalité, mais il n'est jamais toute la réalité ; car, jusque dans sa perversion, il n'est jamais qu'un choix, un refus de l'autre réalité, la réalité objective. De nous enfermer dans le monde des fantasmes des deux comédiennes, de ne nous donner jamais à voir l'autre monde, leur rapport à ce monde et la possibilité d'une alternative, Vecchiali tend à faire de nous les complices, les sympathisants de leur jeu, de leur destruction, à recréer par des images complaisantes la fascination du fantasme. Fascination de l'image.

Problèmes de critique.

Film rétro ou film sur le rétro ? Film réactionnaire parce qu'il nous montre les fantasmes de la petite bourgeoisie, et que ça, ça n'intéresse personne — et il faudrait alors se demander pourquoi il y a mode ? — ou film subversif parce qu'il met à plat le phénomène du rétro, qu'il en dit le coupable, qu'il dévoile sa réalité, ses conséquences morbides — l'une d'elles en meurt — ce qui donnerait à réfléchir ? Deux discours qui ne se rencontrent jamais, qui privilégient tous deux l'énoncé : l'un en le prenant comme argent comptant et en donnant au savoir distribué par le film un pouvoir qu'il n'a pas ; l'autre en le refusant en bloc, en lui opposant un autre savoir — il y a des femmes qui luttent, — une autre leçon : il fallait faire un autre film, un film révolutionnaire. Critique qui ne se pose jamais, ni la question de l'énonciation du film, le contexte dans lequel il s'inscrit, tant idéologiquement que cinématographiquement, le travail du film, et le pourquoi il plaît ou ne plaît pas, ni celle de sa propre énonciation : qui ne prend jamais en compte la situation concrète, objective et subjective dans laquelle elle intervient, ici une semaine de cinéma devant un public petit-bourgeois qui se situe largement à gauche, non pas pour transformer l'énoncé — ce sont les masses qui font l'histoire, l'histoire est celle de la lutte des classes — mais pour rendre efficace, *juste*, une idée vraie. Ce qui revient à poser le problème du processus de développement de la connaissance, de la lutte idéologique.

Ou encore : est-ce parce que *Vive la lutte du peuple de Guinée-Cap Vert*, le film de Tobias Engel et du P.C.R., prend le parti de nous montrer des images de la lutte victorieuse d'un peuple sous la direction de son Parti, des images de la révolution bolchevique, de la Résistance sous l'occupation nazie, de la révolution chinoise et de la guerre du Vietnam, qu'il développe par là même un point de vue juste sur l'histoire ? L'histoire marxiste, ce n'est pas simplement un autre objet d'étude, c'est aussi une autre approche de l'histoire, une autre façon de placer la caméra, un autre point de vue : parce qu'il ne nous montre jamais le processus de la lutte, les contradictions au sein du peuple, du point de vue du peuple, le film procède d'une vision mécaniste de l'histoire, et parce qu'il ne fait qu'illustrer une idée, d'une conception idéaliste de la lutte idéologique. Non qu'il y ait des manques, qu'il suffirait de combler par le débat, c'est l'ensemble du film qui est là en question.

Car, critiquer un film, ce n'est pas le situer le long d'une ligne droite qui aurait pour sommet le film révolutionnaire, ni faire le long de deux colonnes parallèles le décompte de ses erreurs et de ses positivités, celles-ci se situant soit du côté de l'énoncé, soit du côté de l'énonciation, c'est voir comment il intervient et prend position dans la conjoncture idéologique et cinématographique. Sinon on en arrive, à propos de *L'ennemi principal* de Sanjines, à une contradiction de ce type : c'est un très grand film populaire mais complètement erroné politiquement. C'est un très grand film populaire parce qu'il écrit l'histoire du point de vue du

peuple, mais erroné parce qu'il ne tire pas le bilan de l'histoire, celui de l'échec du foquisme. Tirer le bilan, ce serait ainsi tirer un trait sur le passé et repartir à zéro (un peu à la façon dont G. Lawaetz tire le bilan de Mai 68...). Mais, pour tirer le bilan sans arrêt et toujours, sans enterrer le passé, il faut se souvenir : rappeler du fond de la mémoire les images du passé ici mises à distance et redistribuées par l'intermédiaire du conteur, lieu de l'inscription dans le film de la rupture entre le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation, facteur de distanciation. Il faut savoir pourquoi le foquisme a pu exister, ce qu'il en est de la lutte armée dans la conscience populaire ; il faut se mettre du point de vue de ceux qui l'ont vécu, et qui ont tranché : les paysans boliviens. Et il faut se poser la question de savoir comment ils réagissent devant ces images qui leur rappellent leur histoire, leur vie, leurs espoirs et leurs revers, par deux fois : contre la bourgeoisie locale, contre les Américains ; même si les guérilleros, eux, s'en sortent, à la façon dont on transgresse l'histoire vers le futur dans un conte populaire. Et il serait intéressant de revenir ici à la mode rétro, aux films sur le fascisme (*Portier de nuit, Lacombe Lucien, Fascista...*) et y resituer le rôle de l'analyse marxiste (ou plutôt marxisante) qui, elle, a tiré les leçons de l'histoire, le bilan de l'histoire, une histoire comme objet d'étude. Mais l'histoire, c'est aussi ce qui se vit dans le quotidien. Il y a là un problème.

Je ne veux pas revenir sur les « ambiguïtés » politiques du film de Sanjines (*cf.* l'article plus bas), mais seulement dire que ce film a quelque chose à nous apprendre et que ce quelque chose est politique : à savoir qu'il y a une autre façon d'écrire l'histoire qui ne serait plus seulement tirer des leçons, donner des leçons (qui sont toujours à prendre ou à laisser), mais de se mettre sur le terrain d'où viennent ces leçons, sur celui de ceux qui font l'histoire, l'histoire vécue et agie dans sa quotidienneté. Question de langage, question de culture.

On a donc beaucoup parlé d'histoire pendant cette semaine, mais peut-être un peu trop dans des grands débats généraux et abstraits qui ont empêché un réel travail, un travail concret à partir des films, de leur pratique de l'histoire. Peut-être, dans la mesure du possible, un choix plus précis de ceux-ci par rapport à un lieu et à un espace historique aurait pu couper court à cette tendance paresseuse.

Thérèse GIRAUD.

L'ennemi principal



A l'initiative d'un collectif enseignants-étudiants de Paris-VII

Plate-forme pour un Forum sur l'Histoire

I. Les limites et les pièges du savoir historique

Les connaissances et la production historiques progressent selon des rythmes quasi inflationnistes, mais, en même temps, n'entretiennent qu'un rapport de plus en plus ténu avec le présent. L'histoire que l'on écrit, celle que l'on enseigne paraissent radicalement dissociées de celle que l'on a le sentiment de faire. D'où le malaise de bien des historiens.

1° **Chercheurs ou enseignants d'université,** les historiens sont tentés de dresser un bilan positif de leur travail. Le professionnalisme, le recours souvent ostentatoire aux techniques de pointe (quantification, informatique, etc.) s'affirment partout non sans un certain triomphalisme. Pour nombre d'historiens la révolution technologique fixe irrévocablement le développement futur de la connaissance historique : spécialisation accrue (on parle d'« ingénieurs en histoire »), fuite en avant dans l'accumulation des enquêtes, programmation tant nationale qu'internationale dans le cadre de puissants consortiums de recherche, financés et gérés selon des critères de rentabilité. L'ère de l'ancienne érudition à base de dépouillements manuels est close. D'ores et déjà le flot continu des études et des travaux, l'« histoire en miettes », décourage tout essai de compréhension et de réflexion générale. Ce type de connaissance, fondé sur l'accumulation indéfinie des enquêtes partielles, dévoreuses de temps, ne risque-t-il pas de favoriser une forme particulièrement sophistiquée d'aliénation ? Contempler le passé, au mieux l'interpréter, tendent à devenir la préoccupation exclusive de bien des historiens, les implications politiques de leur activité sont rarement envisagées en tant que telles.

Cette perspective, faut-il l'ignorer, l'assumer, s'y résigner ou la récuser ?

2° **Pour le public,** l'histoire se présente de plus en plus comme un produit de consommation banale. Une certaine littérature historique, celle des gros tirages, fait désormais partie intégrante du marché culturel de masse. Elle a ses chaînes de fabrication, ses réseaux de commercialisation, ses promoteurs, voire ses mouvements spéculatifs et sa cote des sujets à succès ; elle constitue un secteur d'investissement comme un autre, où s'affrontent vendeurs d'histoire à sensation, vulgarisateurs, historiens d'occasion, historiens de métier. L'histoire est également devenue un « show » audio-visuel, télévisé ou radiodiffusé, qui façonne la vision historique au même titre que l'école, sinon davantage. Cette transformation du passé en spectacle peut-elle avoir une portée libératrice ? Quel sens faut-il donner à ces nouvelles formes d'élaboration et de diffusion de l'histoire ?

3° Le devenir de l'histoire enseignée à **l'école, au C.E.S. et au lycée** est de plus en plus commandé par les deux phénomènes d'accumulation universitaire et de commercialisation de la culture historique. L'évolution des manuels scolaires (encyclopédisme, présentation sans cesse plus luxueuse, cherté croissante, multiplicité des « marques », etc.) et l'emprise grandissante de l'audio-visuel sur l'enseignement de l'histoire en témoignent.

L'école ne peut plus jouer son rôle traditionnel qui était de transmettre et d'adapter le savoir historique à la commande sociale. Enseignants et élèves sentent de moins en moins la raison d'être d'une discipline qui, de plus en plus, s'élabore et se diffuse en dehors d'eux. Le manuel d'histoire, bien souvent écrit par un professeur de l'enseignement supérieur, est conçu, édité et vendu par une firme privée ; l'enseignant n'intervient que dans la phase de commercialisation par le « choix » des manuels, choix qui équivaut en fait à une répartition gracieuse du marché local entre les éditeurs. Il en va de même pour les films, diapositives, matériels divers, produits par les industriels de l'appareillage scolaire, ou pour les ordinateurs et machines à enseigner, constructions exclusives des sociétés multinationales I.B.M. ou Honeywell-Bull. Le débat actuel sur la place de l'histoire à l'école, les projets de suppression de son enseignement attestent la crise de l'histoire enseignée. Cette crise, enseignants et élèves la vivent dans l'isolement, en raison des innombrables cloisonnements qui fragmentent l'école et sa population en autant d'univers qui s'ignorent.

Quelle histoire définir pour l'école ?

4° Dans toutes les sociétés contemporaines, **l'Etat et les cercles dirigeants,** en fonction de préoccupations différentes, par des mécanismes et à des degrés

divers selon qu'il s'agit de pays socialistes ou capitalistes, cherchent à se réserver la connaissance et l'interprétation du passé pour mieux contrôler le présent. En France, une des formes d'intervention du Pouvoir dans la connaissance du passé est le monopole des archives qui interdit par sa seule existence tout contrôle collectif sur l'histoire présente ou simplement toute reconnaissance de l'histoire récente, prive les classes populaires ou les nations dominées de la possibilité d'avoir une histoire rigoureusement établie et de critiquer l'histoire dominante. Ainsi les ouvriers sont dépossédés des sources de l'histoire du mouvement ouvrier. De même, le transfert en France des archives des anciennes colonies a privé les peuples hier encore colonisés de l'accès direct à des sources importantes de leur histoire nationale. Enfin, la dépossession du passé par voie de contrainte affecte la vie quotidienne de millions d'individus : détruire l'« environnement », c'est rayer de la carte un certain passé, urbaniser, c'est rompre la possibilité pour le travailleur ou le paysan de se situer dans une certaine continuité historique.

Face à l'histoire « contrôlée », faut-il rester silencieux ou indifférent ? Du passé faut-il toujours faire table rase ? Doit-on revendiquer le droit au passé ?

II. Aujourd'hui, en refusant ces limites et ces pièges du savoir historique, s'affirme le besoin d'un autre rapport au passé, d'une histoire en prise sur le présent et ouverte sur l'avenir.

1. **L'histoire non universitaire.**

La place tenue par l'histoire aujourd'hui dans les mass-medias, au cinéma, à la télévision, etc., est immense. On sait l'importance d'un best-seller comme celui de Manceron, d'une émission comme les « Cathares », d'un film comme **Le chagrin et la pitié**. On sait aussi ce que des historiens non patentés, comme Daniel Guérin ou Beau de Loménie, si diverses que soient leurs options, ont apporté aux études sur la Révolution française ou la IIIe République. On peut se demander aussi en quoi un Soljenitsyne contribue à la connaissance véridique de l'U.R.S.S. et s'il ne révèle pas pour le moins une monstrueuse carence de l'historiographie soviétique.

D'une façon générale, la création historienne déborde de toutes parts l'historiographie universitaire. Devant ce phénomène, les historiens professionnels sont en général réticents et inquiets, parfois hostiles. Notre point de vue est qu'il faut établir le contact, ouvrir le dialogue, en finir avec tout orgueil de caste et être attentif, en particulier, à toutes les formes de recherche « sauvage », non institutionnelle, qui se développent en ce moment.

2. **L'histoire militante.**

Depuis longtemps le mouvement ouvrier et socialiste s'occupe de sa propre histoire. L'histoire universitaire a essayé de suivre, dans les limites de son propre discours. Depuis moins longtemps, les peuples décolonisés mettent en accusation les points de vue coloniaux de l'historiographie occidentale. L'histoire universitaire essaie de suivre. Depuis peu, on assiste en France à la réécriture du passé national par les mouvements régionaux, grâce à la révision des points de vue triomphalistes et centralistes de l'histoire officielle. De même le passé féminin change à vue d'œil, sous l'impact des mouvements de femmes. De même encore le mouvement écologique éclaire de façon neuve l'évolution des sociétés contemporaines. Nous savons que la marge est étroite entre le mouvement critique et l'institution dogmatique et que la vérité de secte est un péril réel. Mais au stade actuel, la fonction de cette histoire militante, fonction polémique, perturbatrice, rectificatrice, nous paraît essentielle. Car il n'est rien de plus fréquent en sciences sociales que les opinions déguisées en vérités scientifiques par les professionnels de la science.

3. **Mémoire collective et politique présente.**

Le passé récent est le domaine des mythes et des fanfaronnades. Il est aussi celui de l'histoire rétro, largement dépolitisée et qui réconcilie tout le monde sur le plan de l'esthétisme ou du plaisir sexuel. Les partis de gauche critiquent cette dernière sans toujours faire le nécessaire pour la remplacer. Il est urgent d'établir et de dire la vérité sur des thèmes comme « la gauche française et la guerre d'Algérie » ou « forces et faiblesses de la résistance française ». L'action politique présente n'en sera pas gênée, au contraire. « Seule la vérité est révolutionnaire. »

4. **Pour un internationalisme historiographique.**

Contre un occidento-centrisme persistant et peut-être aggravé, il faut, plus que jamais, bouleverser les programmes et les orientations officiels et développer à tous les niveaux (scolaire, universitaire, mass-média) un véritable enseignement parallèle de l'histoire de tous les peuples. Contre un isolationnisme qui peut guetter des histoires nationales séparées, il est urgent de promouvoir une véritable vision universaliste de l'histoire.

5. **L'histoire immédiate.**

A l'heure des mass-médias et de l'électronique, l'historien ne saurait se détacher de la réalité présente et des changements qui interviennent à une cadence sans cesse accélérée. Le développement des technocraties et des institutions bureaucratiques crée un terrain particulièrement favorable à la politique du secret. Tandis que les moyens de communication de masse canalisent l'attention autour d'« événements » artificiellement grossis, des décisions sont prises et des institutions se mettent en place, en dehors de tout contrôle de l'opinion. L'historien ne doit-il pas intervenir pour aider à la compréhension de ces mécanismes occultes de la décision ? Dans ce domaine, les groupes de recherche anti-institutionnels (N.R.M.I.C., N.A.C.L.A., C.C.A.S. aux Etats-Unis, les groupements anti-militaristes ou écologiques en France...) n'ont-ils pas frayé la voie ? Aux Etats-Unis la révolution qu'a été dans l'histoire politique contemporaine la publication, en 1971, des dossiers du Pentagone, n'est-elle pas révélatrice tant de la situation du monde contemporain dans le domaine de la décision que de la voie dans laquelle doit s'engager une authentique histoire immédiate ? Ne remet-elle pas en cause radicalement le principe même du secret (secret des archives, secret des affaires...) comme incompatible avec une réelle démocratie ?

6. **Histoire et sciences sociales.**

Une collaboration s'impose entre l'historien et les chercheurs d'autres disciplines, non seulement pour abaisser et finalement supprimer les cloisonnements des sciences sociales, mais aussi pour apporter à l'opinion les éléments d'information qu'on lui cache. La division de la recherche ne favorise-t-elle pas les

mécanismes technocratiques qui permettent la politique du secret ? Un travail n'est-il pas à faire pour démystifier la compétence exclusive du spécialiste ?

7. **Histoire et avenir.**

Le vieil idéal des sciences sociales depuis les 18e et 19e siècles, comprendre le monde pour le faire progresser, est de plus en plus abandonné au profit d'un savoir scientifique devenu une fin en soi. Prospectives et futurologie à l'américaine font faillite. Les vicissitudes des différents projets révolutionnaires montrent qu'il n'est pas si facile de « changer le monde ». L'utopisme militant tâtonne.
Les meilleures certitudes ne résident-elles pas dans les luttes populaires pour un changement radical ? Celles-ci peuvent-elles se développer sans une réflexion critique sur le passé proche et lointain ? Quel passé pour quel avenir ?

Plus généralement, nous entendons mettre en cause le rôle politique de l'histoire, réfléchir sur le lien existant entre l'histoire socialement dominante et la domination sociale. Le savoir historique n'est pas neutre. La transformation profonde de l'histoire ne peut être l'œuvre des seuls historiens de métiers, privilégiés dans l'université, ou des spécialistes de sa diffusion.

Le forum sur l'histoire doit aussi laisser la parole aux autres : ceux qui sont réduits au rôle passif de lecteur-auditeur-spectateur, mais dont la pratique quotidienne et les expériences comptent au moins autant que les batailles de théoriciens.

Le forum doit donc permettre des confrontations à plusieurs niveaux :

— entre les historiens professionnels de diverses régions et de divers ordres d'enseignement ;
— entre ces enseignants ou chercheurs professionnels et ceux qui font de l'histoire en « amateur » ;
— entre tous ces historiens et d'autres spécialistes confrontés à la question (édition, télévision, cinéma...) ;
— entre ces divers professionnels et ceux qui sont amenés dans leur lutte militante à affronter le problème du rapport-au-passé (mémoire ouvrière, femmes, écologistes, militants de régions...) ;
— entre toutes ces catégories particulièrement motivées dans le domaine historique et ceux qui veulent être autre chose que des « consommateurs d'histoire ».

Notre but n'est pas de fonder une nouvelle Ecole historique. Plutôt que des controverses savantes entre professionnels, ce qui compte, pour nous, c'est de changer de terrain.

Le passé est politique.
L'histoire, c'est l'affaire de tous ceux qui la font.
Le rôle de l'histoire dans l'engagement politique.
La mémoire populaire.
Le mouvement ouvrier.
Sur ces bases de réflexion, différents groupes de travail se sont constitués :

— **Le pouvoir politique et le contrôle du passé :** contrôle direct s'exerçant particulièrement sur les archives (secret, confiscation, falsification et destruction) et contrôle idéologique (élitisme, influence du langage, des mass-médias).

— **La place de l'histoire dans l'engagement politique :** problème de la liaison entre théorie et pratique, recherche historique et lutte politique ; relativiser le présent comme étape, éviter les pièges du passéisme, critiquer les expériences négatives du jdanovisme sur la base de la rigueur scientifique.

— **La mémoire populaire** : amorcer l'étude de toute une série de rapports au passé impliqués dans les luttes populaires : phénomènes effectifs de reviviscence, phénomènes d'évocation et de récréation volontariste, mécanismes de répression, de travestissement ou de rejet ; cela implique un travail d'enquête à partir de différents types de matériaux : témoignages sur les phénomènes de « mémoire » manifestés par les luttes actuelles, expériences de réanimation des formes de culture populaire, tradition orale, littérature des autobiographies et récits ouvriers et paysans, etc.

— **Le mouvement ouvrier pris entre son passé et son avenir :** à quoi correspond l'avènement de l'histoire ouvrière comme chapitre à part dans la recherche et l'enseignement universitaire ? En privilégiant la méthode quantitative et l'histoire des organisations face aux sources ouvrières (témoignages écrits ou oraux, chansons...), ne tend-elle pas à neutraliser politiquement le rôle historique de la classe ouvrière ? Histoire sur les ouvriers ou histoire du point de vue de la classe ouvrière ?

— **La crise de l'histoire à l'école :** démystification de l'idéologie implicite des programmes et manuels d'histoire et de géographie. Critique de la formation initiale des enseignements. Nécessité d'une histoire intégrée aux autres sciences de la société dans une perspective d'approche dialectique du présent.

— **L'histoire-marchandise** : le succès des revues de vulgarisation historique et des émissions dites « historiques » à la radio et à la télé prouvent un large intérêt pour l'histoire. Mais cette demande n'est-elle pas détournée et comment ? C'est ce que le groupe essaiera de cerner par une analyse de contenu et en s'appuyant sur la façon dont cette « histoire » est reçue, acceptée ou critiquée par ceux à qui elle s'adresse.

— **L'environnement urbain** : quartiers et banlieues sans passé. Les villes « nouvelles », sans âme, génératrices de malaise social et de révolte (bandes de jeunes) ou de résignation (enfermement dans un individualisme forcené), sont-elles le produit d'une politique consciente du Pouvoir visant à démobiliser, désorienter, à placer les gens en état d'apesanteur historique ?

— **Les luttes nationales du tiers monde et leur ancrage dans le passé.**

— **Le passé comme facteur de lutte de peuples minoritaires de l'hexagone,** pour préserver leur identité culturelle.

— **La guerre d'Algérie** fait-elle partie de notre histoire ?

— Les problèmes de **l'histoire immédiate** et du journalisme.

— **Cinéma et histoire.**

Notes sur *L'ennemi principal*

par
Alfonso Gumucio-Dagran
et Marcelo Quezada

— I —

« *Ce que Cuba peut donner aux peuples, ce qu'elle leur a déjà donné, c'est son exemple. Qu'enseigne donc l'exemple de la révolution cubaine ? Que la révolution est possible, que les peuples peuvent la faire. (...)* »

« *S'il est vrai que dans les pays sous-développés de l'Amérique la classe ouvrière est en général relativement peu nombreuse, il existe une classe sociale qui, étant donné les conditions inhumaines dans lesquelles elle vit, constitue une force virtuelle qui,* dirigée par les ouvriers et les intellectuels révolutionnaires [1] *est appelée à jouer un rôle décisif dans la lutte pour la libération nationale : les paysans. (...)* »

1. C'est nous qui soulignons.

« *... cette grande masse gagne sa subsistance en travaillant comme journaliers sur les plantations pour des salaires dérisoires ou en labourant la terre dans des conditions d'exploitation qui n'ont rien à envier à celles du Moyen Age. Ce sont ces circonstances qui font qu'en Amérique latine la population pauvre des campagnes constitue une grande force révolutionnaire* en puissance. »

« *Les armées qui sont la seule force sur laquelle repose le pouvoir des classes exploiteuses, possèdent une structure et un équipement adaptés à la guerre conventionnelle ; elles se révèlent absolument impuissantes quand elles ont à faire face à la lutte irrégulière des paysans ayant pour théâtre leur propre terrain ; elles perdent dix hommes pour chaque combattant révolutionnaire qui tombe ; la démoralisation fait rapidement des progrès dans leurs rangs face à un ennemi invisible et invincible, qui ne leur offre pas l'occasion de mettre en œuvre leurs tactiques d'académie et leurs fanfaronnades belliqueuses, dont elles font un étalage si ostensible quand il s'agit d'exercer la répression contre les ouvriers et les étudiants dans les villes.* »

« *A la lutte initiale des* petits noyaux de combattants, *s'agglutinent constamment de nouvelles forces,* le mouvement de masses commence à se déclencher, *le vieil ordre des choses s'effrite peu à peu : c'est alors le moment où la classe ouvrière et les masses urbaines décident de l'issue de la bataille.* »

« *Qu'est-ce qui avait rendu ces premiers noyaux invincibles dès le début même de la lutte, malgré la supériorité de l'ennemi en nombre et en ressources ?* L'appui *du peuple. Sur cet* appui *des masses, les révolutionnaires pourront toujours compter et de plus en plus.* »

« *Mais* la paysannerie *est une classe qui,* étant donné l'ignorance *et l'isolement dans lesquels on l'a confinée,* a besoin de la direction révolutionnaire et politique de la classe ouvrière et des intellectuels révolutionnaires, *sans laquelle elle*

ne pourra pas se lancer toute seule dans la lutte et remporter la victoire. (...) »

« *Le devoir de tout révolutionnaire est de faire la révolution. Comme on le sait, en Amérique aussi bien que dans le reste du monde, la révolution triomphera, mais ce n'est pas faire preuve d'esprit révolutionnaire que de s'asseoir devant sa maison en attendant de voir passer le cadavre de l'impérialisme. Le rôle de Job ne sied pas à un révolutionnaire. (...)* »

« *Cette épopée que nous avons devant, ce sont les masses affamées d'Indiens, de paysans sans terres, d'ouvriers exploités, qui vont l'écrire ; ce sont les masses progressistes qui vont l'écrire ;* les intellectuels honnêtes et brillants qui abondent tant sur les terres éprouvées d'Amérique latine [2]. »

La « deuxième déclaration de la Havane » apparaissait au début de 1962 comme un programme en Amérique latine, pour tous ceux qui n'acceptaient pas le « rôle de Job », et considéraient que « le devoir de tout révolutionnaire est de faire la révolution ».

De même que dans les années 20, les imitateurs de la révolution d'octobre, impulsés par la III[e] Internationale, échouèrent dans les insurrections de Rebal, Hambourg et Canton, dans les années 60, les tentatives de rééditer la révolution cubaine échouèrent les unes après les autres dans les « terres éprouvées d'Amérique latine ». L'impulsion donnée à la lutte des classes en Amérique latine avec le triomphe du 1[er] janvier 1959, fut — au début — mal comprise et mal interprétée par les avant-gardes marxistes affrontées à un fait historique insolite et exceptionnel : le triomphe d'une révolution socialiste dirigée par la petite bourgeoisie, comme classe, et sans un parti marxiste-léniniste comme guide. D'un autre côté, l'irrésistible attraction de l'exemple cubain et ses possibilités manifestes de répétition, divulguées dans des déclarations comme celle citée précédemment, et les discours des principaux leaders de la révolution cubaine (« la Cordillère des Andes sera la Sierra Maestra de l'Amérique ») eurent un écho immédiat dans les organisations des jeunesses communistes et réformistes, comme forces politiques en général ; et dans la petite bourgeoisie, comme classe, en particulier [3].

Pourquoi cette stratégie a-t-elle séduit pendant les années 60 ? Ce n'est pas notre propos d'écrire ici l'histoire de cette période mais d'apporter simplement quelques éléments d'information. L'image de l'avant-garde guérillero débarquant sur les plages d'Oriente, sauvant en deux ans le pays de l'impérialisme, a stigmatisé l'esprit de tous les révolutionnaires qui à ce moment-là ne se préoccupèrent pas d'étudier en profondeur l'expérience cubaine. Ils essayèrent plutôt de mettre en pratique un schéma qui n'était pas conforme à celui de la révolution cubaine, mais à une idéalisation déformée de celle-ci. L'appellation *foco guerillero* (foyer) qu'on rencontre pour la première fois dans les écrits du Che devint rapidement un synonyme de la révolution, faisant abstraction des conditions réelles dans lesquelles celui-ci s'était développé. En oubliant, par exemple, que l'« avant-garde » venue de Mexico dans le « Gramma » s'est trouvée complètement isolée et presque annihilée avant d'avoir pu rétablir le contact avec les armées populaires (parfois même en uniformes) qui l'attendaient, puis qui l'ont nourrie, l'ont soutenue et l'ont fait entrer victorieuse dans les villes gagnées coup par coup [4]. L'avant-garde cubaine connut ainsi ses propres limites, mais les mouvements qui voulaient l'imiter, du Venezuela à la Bolivie, n'ont pas su assimiler cette expérience.

Pour toutes ces raisons, analyser un film politique qui montre une action militaire typiquement « foquiste » équivaut — d'une manière ou d'une autre — à prendre une position. Jorge Sanjinés a ravivé le désaccord entre « foyer guérillero » et « base d'appui », avec *L'Ennemi principal*.

2. « Deuxième déclaration de La Havane », lue par Fidel Castro le 4 février 1962, sur la place de la Révolution.

3. L'action révolutionnaire armée en Amérique latine, inspirée de la révolution cubaine, se substitue pendant de nombreuses années à la polémique sino-soviétique ; en déplaçant la discussion, du terrain théorique et doctrinaire, au terrain pratique militaire.

4. Le livre de Carlos Franqui : *El libro de los Doce* (Inst. del Libro., La Habana, 1967), apporte une précieuse information à ce sujet. Il s'agit d'une transcription d'enregistrements magnétiques réalisés par Franqui avec les principaux protagonistes de la guérilla cubaine, peu de temps après le triomphe de la révolution.

Le foyer guérillero ou foyer d'irradiation, comme le Che se plaisait à l'appeler, repose sur des « petits noyaux de combattants » qui viennent de la ville et s'installent en milieu rural pour irradier son exemple et « libérer » le mouvement de masses grâce à son action. Sa devise est, comme dirait le Che : « Mobilité constante, vigilance constante, méfiance constante » ; ensuite les masses donneraient leur appui et l'armée populaire paysanne prendrait les villes. Par contre, la base d'appui doit remplir diverses caractéristiques et conditions pour que son triomphe et son dénouement en guerre populaire soit possible :

1. — La politisation et la disponibilité des masses (ce qui présuppose l'existence d'un travail politique préalable et d'une organisation d'avant-garde) dans une zone rurale déterminée.
2. — Une force militaire propre (c'est-à-dire une guérilla ou un détachement de l'Armée Populaire).
3. — Un pouvoir populaire dans la zone de la base d'appui (ce qui équivaut à un germe de double pouvoir populaire à l'échelle régionale).
4. — La base d'appui doit se situer préférentiellement dans des zones éloignées des centres urbains (avec l'objectif d'« attirer l'ennemi en profondeur », pour permettre sa dispersion et compliquer sa logistique).
5. — Une zone géographique favorable (un terrain forestier avec des accidents naturels permettant des embuscades et couvrant des replis).

Les deux dernières conditions peuvent, dans des circonstances déterminées, ne pas se réaliser entièrement, exceptionnellement, mais les trois premières sont des conditions *sine qua non* pour déclencher la guerre et faire que la base d'appui survive et se développe. C'est ce qui s'est passé en Chine, Viet-nam, Cambodge et Guinée Bissau.

Disons, pour terminer cette partie, que l'expérience de la Sierra Maestra ressemble plus à la base d'appui qu'au foyer guérillero. Pourquoi la propre direction cubaine et des dizaines de mouvements en Amérique latine ont-ils essayé de la rééditer en la réduisant à une caricature du *foco* ? Il ne nous appartient pas de répondre mais on peut émettre un jugement sur un événement (la guérilla d'Ayacucho en 1965) reconstituée par Sanjinés dans *L'Ennemi principal*) et essayer de montrer, à travers ce cas particulier, les exemples qui servent à la compréhension générale du problème. En Amérique latine, où la petite bourgeoisie joue un rôle différent que dans d'autres continents, où le messianisme, le volontarisme machiste, la tradition de soulèvements et révolutions trahies se mélangent dans la vie quotidienne, le film de Sanjinés est un élément supplémentaire de discussion, comme l'ont été *L'Heure des brasiers*, *Le Courage du peuple*, voire même *Etat de siège*, ou *Antonio das Mortes*.

— II —

« En janvier 1963, Miguel Carrillo étrangle puis décapite lui-même Julian Huaman, colon de Oronjoy, un des territoires de l'hacienda : celui-ci avait eu l'audace de réclamer un taureau lui appartenant et que Carrillo avait vendu. Mécontent, il menaçait de faire la même chose avec quiconque réclamerait dans l'avenir. Le crime souleva les paysans. Le 8 janvier 1963, les femmes d'Oronjoy s'emparent de Miguel Carrillo, l'attachent et le conduisent, sans qu'aucun mal lui soit fait, chez le juge de paix de Chungui, où dans son burau ils rédigèrent une longue liste de plaintes. (...) Comme de coutume, un dossier long et fâcheux s'est ouvert. Bien que coupable d'un homicide perpétré en présence de nombreux témoins, Miguel Carrillo fut relâché immédiatement et ses accusateurs emprisonnés « pour

atteinte contre la liberté du señor Carrillo. » (...) C'était la situation de la province de La Mar quand les guérilleros sont arrivés. »

Ce texte n'est pas un résumé de *L'Ennemi principal* (*Jatum Auka*, en quechua), mais une citation du livre d'Hector Béjar [5] qui a servi de pré-scénario pour l'élaboration du film de Jorge Sanjinés. Tout l'argument est là. Il suffit de remplacer certains mots : Tinkuy pour Chungui ou La Mar, et on obtient : « Les choses étaient ainsi à Tinkuy quand ces jeunes gens, apportant la vraie justice, sont arrivés » ; phrase du film, prononcée par le narrateur paysan qui systématiquement résumera pour le spectateur ce qui sera ensuite développé en termes dramatiques. Le narrateur apparaît dès les premières images et introduit l'histoire d'une civilisation « qui fut grande et fut détruite », et qui maintenant se renforce, se reconstitue, lutte pour sa libération. Si la première étape de cette lutte de libération paraît être dans le film le soulèvement faisant suite à l'assassinat de Julian Huamantica, ce qui est sûr c'est que dans la zone où les faits se déroulent, dans la province de La Mar (Ayacucho, Pérou), les paysans n'ont rien fait d'autre que perpétuer une tradition ancienne de lutte contre le régime féodal, commencée le siècle dernier.

5. Hector Béjar : *Les Guérillas péruviennes de 1965* » (« Cahiers Libres », Maspero). Béjar, militant de l'E.L.N., dirigea en 1965 le front guérillero de la province de La Mar, en Ayacucho (Pérou). Contemporainement existaient deux autres fronts organisés par le Mouvement de la gauche révolutionnaire (M.I.R.), à Cuzco et Junin.

Propriétaires terriens, avocats véreux au service des accapareurs de terres, ont toujours été identifiés comme ennemis par les paysans qui en 1963 décidèrent « de résister collectivement et de s'organiser ». L'hacienda Chapi, appartenant aux frères Carrillo, était la plus grande de la province, et était le lieu principal où se tramaient les abus et les intrigues contre les paysans, dont le travail était rétribué avec de l'alcool et de la coca, mais sans salaire. La justice était entre les mains de Carrillo, dont la relation avec le juge de la province est assez bien développée dans le film. La construction dramatique de celui-ci lui permet de se placer derrière les portes et de voir, par exemple, les plus intimes tractations malhonnêtes, explicitant ainsi que le pouvoir féodal ne peut être dissocié du pouvoir chargé de « faire respecter les lois ».

Toute la première partie du film [6] narre avec une extrême sobriété, en évitant toute déformation épique, le soulèvement paysan, la capture de Carrillo et son adjoint, la remise des otages aux mains du juge de paix qui établit un cahier de doléances, libère Carrillo et met en prison les dirigeants du soulèvement. Tout cela correspond à l'histoire, bien que les temps aient été notablement réduits. Cette réduction porte préjudice au film, puisqu'elle rend invraisemblable le développement de certains événements comme l'établissement d'une relation positive entre la communauté paysanne et les guérilleros. En 1966, trois années plus tard, la Cour Supérieure d'Ayacucho condamna plusieurs paysans, qui s'étaient soulevés, à des peines de prison allant de six mois à quatre ans, et en plus à des sommes de *soles* péruviennes, comme réparation pour « dommages et préjudices » causés à Carrillo.

6. « La première partie montre la lutte des classes et met en évidence, également, les dangers du spontanéisme. (...) Dans la deuxième partie, nous voyons comment le village prend contact avec une avant-garde politique. (...) Dans la troisième partie, on constate que lorsque ce village rompt l'ordre établi, apparaissent les ennemis et l'ennemi principal. » (Sanjinés, dans *Cahiers du Cinéma*, n° 253.)

Le film introduit ce dernier élément historique *avant* l'arrivée des guerilleros, ce qui fait que le mouvement de masses paraît complètement dispersé et sans forces. Comme si se produisait ainsi un vide qui « appelait » l'intervention de l'avant-garde. Chronologiquement l'ordre des faits fut le suivant : 1963, assassinat de Julian Huaman ; 1965, front guérillero de l'E.L.N. ; 1966, verdict contre les paysans. Ainsi, même si 1965 fut une période de recul de la mobilisation de masses, cela ne signifiait pas pour autant la disparition de toute une tradition de luttes qui avaient permis de résister et même de reconstruire les forces après les coups les plus durs.

Le film montre bien la mentalité avec laquelle l'avant-garde de l'Armée de Libération Nationale (E.L.N.) du Pérou arriva en avril 1965 dans la petite localité de Chinchibamba, à la limite de la forêt et de zones s'élevant à plus de 4500 mètres d'altitude. En vertu de la « mobilité constante », comme l'explique lui-même Béjar, les guérilleros devaient envisager la possibilité de se déplacer

En haut : manifestation de mineurs sous le gouvernement Torres.

de bas en haut dans cette zone, avec la capacité suffisante pour monter plusieurs milliers de mètres, et retourner en bas dans la forêt pour se replier et prendre des forces.

L'objectif principal de la guérilla est d'atteindre les zones élevées puisque les plus peuplées, mais qui géographiquement présentent une série de problèmes, comme le froid, l'absence de feuillage permettant aux guérilleros de se couvrir des vols de reconnaissance, etc.

L'E.L.N. voyait ces difficultés comme des épreuves qu'il fallait surmonter ; les guerilleros luttaient contre le froid en se déplaçant la nuit, et les creux et les rochers pouvaient les camoufler contre les attaques de l'aviation. Béjar pensait ainsi rééditer les « pages légendaires des Montoneros », guerilleros de l'Indépendance qui luttèrent contre la domination espagnole. Ce qu'il n'a pas envisagé, peut-être, c'est que les guerilleros d'alors faisaient partie du peuple et en étaient indiscernables. D'autre part, la modernisation de la répression influence obligatoirement les luttes à venir, qui doivent aussi moderniser leurs stratégies et leurs tactiques. Un militant qui a participé à la préparation de la guerilla de Béjar, mais non à la guerilla elle-même [7], relate que Béjar avait décidé que les guerilleros porteraient leur chargement comme les paysans, de manière à s'identifier à eux.

Une première méfiance face aux Blancs, venus on ne sait d'où, est vaincue dans le film au moyen d'un travail d'assistanat social que réalisent les guerilleros dans la communauté. Ce travail n'est pas exempt de paternalisme, mais atteint néanmoins son objectif : obtenir la confiance des paysans. Parallèlement, la réalisation même du film traversa cette période de méfiance envers le Blanc, surtout quand il arrive chargé d'appareils métalliques qui font penser à des armes, à du matériel de guerre. Ainsi, une première communauté refusa de collaborer avec l'équipe de tournage [8] et une seconde communauté, « qui avait vécu déjà des expériences similaires à celles du film », participa.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure les paysans sont intervenus au niveau du scénario et du tournage. L'intervention, par contre, au niveau de la guerilla est très claire dans le film. La première action de l'avant-garde est de soigner les paysans (mais non de leur enseigner à se soigner). La seconde action est d'essayer de transmettre un discours idéologique cohérent expliquant la raison d'être de la guerilla (« nous ne sommes ni docteurs, ni ingénieurs... mais révolutionnaires »). La dernière action, violente, se termine avec l'exécution du « hacendado » et son adjoint. Un « jugement populaire » s'organise (suivant les prémices de la procédure judiciaire bourgeoise), où la participation des paysans se limite à témoigner contre les abus commis par Carrillo.

Ce sont les guerilleros « administrateurs » de la « vraie justice », qui, prétentieusement, dirigent les conclusions et incitent au verdict définitif, sans se préoccuper des conséquences qui s'abattront ensuite sur les paysans, une fois l'« avant-garde » partie. Le susnommé « jugement populaire » devient ainsi une grande provocation utilisant les paysans comme boucs émissaires.

Béjar ne développe pas dans son livre les circonstances de la prise de Chapi et de la capture et exécution de Carrillo. Et pourtant il s'agit de l'action militaire la plus importante de la guérilla de l'E.L.N. péruvienne sur le front d'Ayacucho. L'auteur consigne simplement en quelques lignes les réactions des paysans qui « dansent de bonheur » et « lèvent le poing droit en criant : communiste ! ». Il semble que pendant le tournage de ces séquences du film, les paysans, non prévenus, ont cru vraie l'exécution. De là ces visages silencieux, surpris et confus, que la caméra enregistre avec un panoramique éloquent, transmettant la sensation que tout s'est passé trop rapidement, que les paysans n'ont rien compris, qu'ils ont été conduits dans un schéma qui n'a fait que mettre la communauté en danger.

7. Des 12 ou 13 composantes de l'E.L.N. à Ayacucho, il y eut seulement un survivant connu : Hector Béjar (travaillant actuellement au Sinamos péruvien), bien que l'on pense que d'autres ont probablement sauvé leur vie et préféré passer dans la clandestinité.

8. « Nous voulions que les gens s o i e n t profondément d'accord sur le projet. Nous avons pris contact d'abord avec une autre communauté. Nous lui avons projeté nos précédents films, expliqué nos objectifs, mais la communauté, à la majorité, a décidé qu'il serait préférable que nous partions. Puis, probablement parce que c'était la première fois que des Blancs et des métis donnaient à des Indiens la possibilité de prendre une décision, ceux-ci furent très surpris de nous voir paisiblement préparer nos affaires, et une partie d'entre eux ont insisté pour que nous restions. Mais nous avions décidé de respecter l'avis de la majorité et nous sommes partis. » (Sanjinés à Catherine Humblot, dans *Le Monde*, 13-2-1975).

Trois paysans seulement décident de s'incorporer à la guerilla [9]. Les raisons de ceux qui ne le font pas ne peuvent pas être plus plausibles. Dans la discussion qui s'engage pour décider s'ils doivent ou non partir avec l'avant-garde, un paysan exprime qu'« il ne faut pas oublier que notre lutte avait commencé bien avant qu'ils n'arrivent » ; et un autre ajoute : « notre lutte doit se développer ici, dans notre communauté que nous ne devons pas abandonner ». Deux phrases qu'il faut souligner dans le film, car elles concentrent la critique explicite servant à contrebalancer tous les aspects interprétés comme apologétiques du foquisme. S'il est bien certain que beaucoup d'autres images du film se développent de manière que le spectateur politisé soit peu prédisposé envers la pratique de la théorie foquiste, il n'est pas évident non plus que ces images soient explicitement critiques.

Comme le film a été symétriquement interprété, soit comme une apologie du foquisme, soit comme une critique de cette stratégie révolutionnaire, nous pouvons en déduire que ceci est dû fondamentalement à l'ambiguïté sur laquelle il joue.

La conclusion est qu'aucune image n'est en elle-même suffisamment explicite et que seule l'analyse est capable de la charger d'un contenu ou d'un autre. Dans le film, une des contradictions fondamentales réside dans l'utilisation du narrateur en relation avec son auditoire, c'est-à-dire les paysans de Bolivie, Pérou et Equateur. Ils voient en Saturnino Huillca [10] le narrateur, le vieux sage expérimenté (pour ceux qui ne le connaissent pas), et le dirigeant des syndicats paysans (pour ceux qui le connaissent). Les uns et les autres reçoivent sa parole comme une vérité absolue. Il est certain que les paysans discuteront la matière historique et politique du film [11], suivant leur propre expérience ; mais la parole de Huillca court le risque d'avoir une valeur directement didactique et immédiate. Bien que Huillca tende à faire l'apologie des guerilleros, il est évident qu'il le fait en tant que partisan de la lutte armée anti-impérialiste, et non spécifiquement foquiste.

Le centre de gravité de tout le débat autour de *Jatum Auka* s'est éclairci grâce à la diversité des commentaires et interprétations sur le film. Ce qu'il représente comme instrument d'intervention politique paraît, en ce moment, une matière indéfinissable. Le grand problème réside dans la difficulté de définir si le film — en tant qu'unité autonome et indépendamment des *a priori* de tout spectateur directement concerné par le thème — participe à une volonté d'alignement sur la stratégie du *foco* ou prétend plutôt en finir avec, en établissant le bilan qui fait défaut. Certains indices font pencher la balance du côté de la première probabilité : la peinture désespérée de la communauté avant l'apparition de l'avant-garde, les recommandations de Huillca de recevoir et bien traiter « les jeunes gens apportant la vraie justice », et, finalement, un certain « maquillage » de la vérité historique reconstituée, faisant que dans le film la répression déchaînée par *L'Ennemi principal* paraît supportée et repoussée par la guérilla lors de sa retraite dans la forêt.

Au-delà de l'illustration (« mémoire populaire ») d'une période historique, le film se veut un exemple qui n'inclue pas que des aspects positifs. L'erreur du groupe Ukamau est d'avoir utilisé, pour reconstituer cet épisode « exemplaire-par-ses-erreurs », le même langage que celui utilisé dans les précédents films pour rapporter les épisodes historiques « exemplaires-par-leurs-vertus ». Dans *Ukamau, Le Sang du condor,* et *Le Courage du peuple,* la dichotomie entre le peuple opprimé et l'impérialisme oppresseur était nette, claire, et permettait un choix relativement simple : être pour ou contre l'impérialisme. Dans *Jatum Auka* survient un troisième élément « intermédiaire », les guerilleros, qui risque de déconcerter gravement le spectateur peu au courant de l'expérience foquiste. Pour reconstituer un épisode « exemplaire-par-ses-erreurs », il fallait expliciter

9. Semble-t-il, aucun paysan n'est resté avec la guerilla jusqu'à la fin. Il y eut des déserteurs et des délateurs. Béjar, dans son livre, note seulement : « Les collaborateurs de la guerilla augmentent. Les premiers paysans ne sont incorporés. A Sojos, Mujoy, Palljas et Chapi, d'autres ont promis de le faire. »

10. Saturnino Huillca est à peu près le « grand-père » du Mouvement paysan au Pérou. A un autre niveau que Hugo Blanco, Huillca participa activement aux luttes paysannes des trente dernières années. Un livre intéressant sur lui vient d'être publié à Cuba : *Saturnino Huillca : habla un campesino peruano,* de Hugo Neira.

11. Dans une lettre personnelle, Sanjinés relate l'expérience d'une projection de *L'Ennemi principal* parmi les paysans quechuas. Ceux-ci interrompirent plusieurs fois la projection du film avec des cris et des applaudissements, et une semaine plus tard étaient les protagonistes d'un petit soulèvement, en prenant comme otages deux missionnaires protestants accusés de réaliser un travail prosélytiste dans la communauté, tendant à diviser les communeros et à affaiblir leurs coutumes collectivistes. « Durant la projection, les paysans ont discuté passionnément les vertus, non pas du film (comme il arrive en tout milieu bourgeois), mais les vertus de l'expérience historique que le film reconstitue, analysant ainsi les erreurs de cette expérience, de cet événement historique », en opposition avec les étudiants qui quelques jours avant avaient vu dans le film une proposition de thèse « foquiste ».

clairement le genre d'erreurs, identifier leur origine et créer réellement un terrain propice à la discussion, apportant au débat les contradictions existant dans la réalité.

Sommes-nous devant un film « didactique » ? Si oui, ce n'est pas au niveau primaire tel qu'on l'a prétendu. Ceci n'est pas l'illustration d'un cours de marxisme, mais c'est un film didactique dans la mesure où il est dialectique et fait entrer en jeu les grandes contradictions qui ont secoué tous les mouvements de la gauche révolutionnaire en Amérique latine pendant les quinze dernières années ; et parce que de la considération dialectique de ces contradictions peuvent, effectivement, se dégager les « leçons » à tirer de ces expériences. Il faut reconnaître au film un certain courage de raviver une blessure toujours ouverte, et présenter le foquisme comme un problème non encore résolu puisqu'il n'a pas fini de séduire nombre de révolutionnaires.

La survalorisation de certaines tactiques empêcha de comprendre la base véritable de la stratégie cubaine, plus proche du concept de guerre populaire que du *foco*. Derrière *La Nation clandestine* — premier titre choisi pour le film — se profile une référence à la « base d'appui », qui malheureusement n'a pas été développée en termes dramatiques dans le film. *L'Ennemi principal* — titre définitif — déplace le contenu de la base d'appui et du double pouvoir populaire, et fait du film un film d'opposition qui vise de toute sa force un ennemi principal que l'on ne voit que quelques minutes.

Faisant suite aux films antérieurs du groupe Ukamau, *Jatum Auka* est celui qui a produit le plus de clivages parmi les Boliviens, qui dans leur majorité croient reconnaître dans le film la ligne de l'Armée de Libération Nationale (E.L.N.) de Bolivie, formée dans les montagnes pendant la guérilla du Che, en 1967 ; cette même E.L.N., qui écrivit un des épisodes les plus tragiques de la guérilla foquiste en Amérique latine, à Teoponte, en 1970. Le film, peut-être malgré lui, fournit suffisamment d'éléments permettant de développer une critique des positions que, peut-être initialement, il voulait défendre.

Historiquement, *L'Ennemi principal* serait donc positif, mais déplacé par rapport aux destinataires qu'il prétendait atteindre. Au lieu de s'adresser à la paysannerie (celle majoritaire, qui n'a pas vécu l'expérience guerillero), il s'adresse à la petite bourgeoisie et au prolétariat qui, eux, ont brûlé une partie de leur volonté révolutionnaire dans les guerillas, et qui ont besoin de ce film-provocation pour leur permettre de réfléchir sur l'expérience vécue et établir le bilan des erreurs, en faire une autocritique sans complaisance.

L'Ennemi principal, alors, est un film « producteur » d'analyses, de réflexions et peut-être aussi de films, qui plus tard représenteront la voie juste de la lutte armée en Amérique latine, sur laquelle travaillent depuis quelques années les masses et les avant-gardes.

Alfonso GUMUCIO-DAGRON
Marcelo QUEZADA
(Avril, 1975.)

CINÉMA MILITANT
et
ACTION CULTURELLE
1.

Ce n'est plus seulement sous l'angle des problèmes théoriques (Cf. : Cahiers nº 256) qu'il nous faut aborder le cinéma militant ; sous l'angle des problèmes de diffusion des films, c'est, plus encore que la mise en place d'un vaste réseau de réception et d'utilisation des films qui est en question, que le fait d'avancer une nouvelle interrogation : qu'en est-il aujourd'hui de la culture populaire ?

Tâche incontournable pour les cinéastes militants et pour ceux qui pratiquent la diffusion des films et des produits culturels « militants » : mener une vaste enquête sur les traditions culturelles, locales et nationales, répertorier la multitude de groupes locaux qui produisent ou diffusent les fims militants, à travers cette enquête, interroger mieux encore la fonction de parole que procure le discours filmique, cerner mieux la manière dont ceux pour qui elle est dispensée s'en servent.

P. Bonitzer disait (nº 253 des Cahiers) : « Formulons un principe : nul film politique d'esprit révolutionnaire ne saurait avoir d'impact réel, profond, durable dans les masses s'il n'enracine les formes et les contenus de sa fiction dans un espace culturel à la fois populaire et universel, creuset historique vivant d'une conception matérialiste embrassant tous les aspects de la vie. »
Ce principe n'a d'intérêt que s'il est mis en pratique, s'il trouve le cadre de son expression, de sa vérification.

Pour la revue, la manière la plus simple de mener cette enquête consiste à donner la parole à différents collectifs de production ou de diffusion, afin de permettre, qu'au travers des différences d'origine et de pratiques, s'affirme un point de vue commun sur le front culturel.

Dans ce numéro, nous publions le bilan de deux collectifs : Cinéma Libre et le groupe Celluloïd qui intervient sur Brest. La publication du bilan de l'Agence d'Actualités Audio-Visuelles (AGAVE) et un texte sur le cinéma militant des camarades italiens des Circoli ottobre suivra dans notre prochain numéro.

S.T.

CINÉMA LIBRE :
Une expérience de diffusion
(1971-1975)

L'existence d'un cinéma différent, en rupture avec la production dominante, d'un cinéma qui se veut partie prenante de l'action révolutionnaire, n'est plus le phénomène marginal et expérimental qu'on a pu connaître il y a quelques années encore : le cinéma militant est désormais devenu une réalité indéniable.

Tant et si bien qu'il n'y a plus une force politique, à « gauche » ou dans l'« extrême-gauche » qui ne tente de se l'approprier, comme un nouveau support du discours politique. Nous verrons qu'elle est la conception du cinéma militant qui sous-tend ces tentatives et ce qu'elle a, à nos yeux, de **réducteur.**

Il n'est pas non plus d'appareil culturel qui ne perçoive aujourd'hui la nécessité d'intégrer ce qui apparaît comme une demande nouvelle du public, pour un cinéma « politique », dans un champ culturel réajusté, sous la pression — justement — du cinéma militant. C'est pour eux, semble-t-il, après des années d'agonie du ciné-club et de dépérissement de la cinéphilie de papa — celle du cinéma fantasmatique d'auteur, au-dessus des classes — une question de vie ou de mort.

Aussi a-t-on vu très vite se chevaucher les multiples discours provoqués par l'émergence de ce phénomène nouveau, pour aboutir à la production d'une notion ambiguë : le « cinéma militant » qu'il semble dès lors impossible de mieux cerner, l'inflation rhétorique allant de pair avec les raccourcis idéologiques qui — ne parvenant pas à les unifier — s'efforcent de masquer les contradictions. Le « cinéma militant » peut-il se définir comme « la pratique de cinéastes qui poursuivent leurs activités de militants par d'autres moyens », comme l'affirme le collectif révisionniste UNICITE ? Cette définition, tout innocente qu'elle paraisse, nous semble réductrice en ce qu'elle dénie au cinéma militant la possibilité d'intervenir autrement que comme appendice de l'action politique, se refusant à le considérer comme un moment ou comme une forme spécifique de l'action politique.
Pour que l'opération soit complète, il ne reste plus qu'à considérer le cinéma militant comme le ramassis de discours politiques en images et en sons et qu'à croire qu'on en a fait l'analyse parce qu'on a fait l'analyse du discours des films, de leurs énoncés explicites.

C'était jusqu'à présent l'attitude la plus répandue, sans doute parce que la plus commode : on se contentait d'opérer dans le « cinéma militant » des classifications par lignes politiques et par films.
Le seul point commun des « tendances » différentes qui constitueraient ce « cinéma militant » serait que toutes luttent contre le monopole exercé par la bourgeoisie sur les moyens de communication, dans l'illusion d'une sorte de large front uni qui ne saurait se définir que par la négative : fait partie du cinéma militant tout ce qui ne fait pas partie du cinéma dominant, ou du cinéma commercial.

Cette pseudo-analyse s'écroule, pour peu qu'on l'interroge d'un lieu différent dont on prend soin de définir l'espace politique, précaution nécessaire pour qui veut cesser de contourner les questions spécifiques.
Disons déjà qu'il n'y a pas un, mais plusieurs cinémas militants, que tous ne militent pas de la même manière ni pour les mêmes objectifs.

Les éléments de bilan du collectif **Cinéma Libre** n'interviendront pas ici dans le seul but d'en tracer l'historique, mais pour montrer comment, à travers une période

qui, en gros, va de 1968 à 1975, est apparue la possibilité de formuler les questions qu'il nous semble aujourd'hui urgent de poser à un cinéma militant de type précis, celui qu'on peut provisoirement définir comme **« le cinéma militant à l'extrême-gauche ».**

C'est sur son évolution, sur les formes et les lacunes de sa rupture avec le système dominant de production et de diffusion, sur ses capacités à s'organiser positivement, à trouver son terrain, que nous entendons l'interroger.

Pour ce qui concerne la diffusion, la pratique de Cinéma Libre, constitué en « coordination de diffusion », permet de poser les problèmes tant au niveau historique que politique et théorique.

Au niveau théorique : coordination et autonomie.

C'est à l'initiative du **Secours Rouge** que se mit sur pied la « Coordination Cinéma » qui, fin 1971, devait donner naissance au collectif **Cinéma Libre.**

Elle était le produit d'une analyse de la conjoncture du moment sur laquelle il nous faut revenir : rappelons d'abord que les films militants étaient peu diffusés, qu'ils étaient éparpillés, qu'il n'y avait guère de possibilité d'en avoir connaissance et de se les procurer. Outre un certain nombre de films produits entre la guerre d'Algérie et 1968, tels que **Octobre à Paris, Sucre Amer, 17e Parallèle,** et d'autres films sur le Viet-nam, comme ceux de Roger Pic, quelques classiques comme **Le Sel de la terre** ou **Potemkine,** l'essentiel du « stock » qui constituait alors le cinéma militant datait des Etats Généraux du Cinéma de 1968 et du début de ce qu'on a appelé « l'après-68 ». Or, passé l'euphorie unitaire de Mai, l'affrontement des différentes composantes politiques du mouvement avaient produit dans les Etats Généraux du Cinéma des scissions successives (groupe ARC, Ligne Rouge, A.J.S., Cinéastes Révolutionnaires Prolétariens) qui avaient entrainé sur le plan de la diffusion des films un morcellement dont le sectarisme reflétait — par l'absurde — les contradictions théoriques et politiques qui opposaient alors les organisations d'extrême-gauche, condamnant les films à ne plus circuler que dans des cercles restreints : c'était le « ghetto gauchiste ».

Une coordination cinéma devait permettre de sortir ces films du ghetto, de leur donner la possibilité d'avoir une diffusion de masse, d'utiliser le cinéma comme arme de propagande, d'agitation et de popularisation des luttes. Telles étaient alors les ambitions de **Cinéma Libre,** qui entendait ainsi s'efforcer de répondre à la demande qui se formulait et cela à partir de trois lieux distincts qui devaient donc devenir pour nous trois domaines d'intervention :

D'abord les organisations politiques, et ce qu'on peut définir comme les « nouveaux fronts de lutte » ou « nouveaux mouvements sociaux ». **Cinéma Libre** apparait en effet dans une période qui se caractérise par l'instauration d'un clivage dans l'extrême-gauche, dont aujourd'hui encore les effets se font sentir : c'est la contradiction qui opposait, quant à leur approche de la lutte des classes, les organisations structurées en partis politiques (se donnant comme tâche l'élaboration d'une ligne politique dans le cadre d'une analyse globale des contradictions du système capitaliste) à ce que ces organisations ont pu considérer (à tort ou à raison) comme **leurs** « mouvements de masses », conformément à une analyse « classique » du parti qu'elles tendaient à devenir.

En effet, si les organisations politiques (Ligue Communiste, Gauche Prolétarienne...) n'étaient pas absentes des nouveaux fronts de lutte qui se constituaient alors — souvent à leur initiative — tels que le M.L.F., le G.I.P., le G.I.S., le M.L.E., les Comités de mal-logés, ce n'était plus pour y intervenir directement sur la contradiction principale (en tant qu'elle se concentre dans le procès de production opposant les travailleurs au Capital) mais sur d'autres aspects de cette contradiction, suscitant des organisations « autonomes » qui allaient se proposer d'intervenir sur un « front » spécifique comme : la division « sexiste » de la société, l'incarcération pénitentiaire ou psychiatrique, l'école-caserne, les conditions de logement et la rénovation urbaine, etc.

Le développement de ces « fronts » relativement autonomes rendait d'autant plus nécessaire une centralisation des films que s'ils se montraient capables de diffuser et même de produire les films dont les luttes qu'ils menaient faisaient apparaître le besoin (tels que **Ville à vendre** et **Issy-les-Moulineaux** pour les Comités de mal-logés, **Les Prisons aussi** pour le G.I.P., **B A : BA** pour l'école), la diffusion hors du « front » lui-même ne pouvait se faire sans l'intermédiaire d'une coordination telle que **Cinéma Libre.**

C'est l'ensemble des films existants qu'il fallait donc, dans un premier temps au moins, centraliser pour que la diffusion redevienne (devienne ?) la réalité qu'elle avait pu être aux beaux jours des Etats Généraux.

Dans le même temps se développe une autre demande, tout aussi importante : celle émanant de militants impliqués dans divers appareils culturels (tels que M.J.C., ciné-clubs des villes de province ou des associations de quartiers des grandes villes, des lycées, des facultés, ou ciné-clubs de certains Comités d'entreprise). Ces nouveaux « animateurs » ne souhaitent plus tant élever le « niveau culturel » d'un public populaire que faire du ciné-club le lieu d'un processus d'éducation politique par la confrontation démocratique des idéologies contradictoires, d'un processus de « conscientisation ». Mais ce n'est qu'à la lumière du rapport de force interne à l'appareil qui les accueille que les militants-animateurs jugeront de la possibilité de programmer tel film qui risque d'être jugé trop politique. Car nul ne s'y trompe, que ce soit les municipalités ou les gestionnaires de tout poil qui censurent au nom de la Culture, ou les groupuscules qui s'efforcent d'y prendre le pouvoir : le ciné-club peut devenir le terrain d'un travail politique dont ou aurait tort de négliger la portée. Mais le risque le plus pernicieux de ce type de tentatives n'est pas tant la censure bête que l'habile « banalisation » du politique qu'opère bien souvent une pratique réformiste en matière de culture : projeter une programmation de « cinéma militant » entre un cycle de comédies musicales et un cycle de films réalistes italiens, revient bien souvent à vider ce cinéma de son contenu idéologique et politique, pour en faire un nouvel objet culturel qui va pouvoir trouver sa place dans le ronron du débat de ciné-club, coupé qu'il sera alors de toute référence à une pratique, si ce n'est occasionnellement celle, individuelle, du spectateur qui donnera, ce soir-là la possibilité d'un « bon débat ».

L'appareil culturel ne peut devenir un lieu d'organisation et de lutte que si l'on parvient, par une mobilisation qui déborde les contraintes que structurellement il reproduit (on ne mélange pas la culture avec la politique), à créer un rapport de force qui libère le terrain pour que s'y exprime une autre conception du culturel, celle où pourra s'inscrire la lutte de classe.
Cinéma Libre va donc donner aux films existants des possibilités de diffusion : dans le contexte de mobilisations politiques, que ce soit celles contre l'impérialisme français avec **Tchad,** en 1972, lors du voyage de Pompidou au Tchad, celles contre l'impérialisme américain lors de l'offensive du F.N.L., en 1972, avec **17e Parallèle, Le ciel, la terre et Vivre sous les tombes,** ou lors de la grande mobilisation contre les crimes racistes qui devait aboutir à la nouvelle manifestation de Charonne (Djellali) en diffusant **Octobre à Paris.**

Il s'agissait alors de recentraliser les copies de ces films, de diffuser largement les informations concernant leur production et leur utilisation et de tenter de faire admettre la nécessité de « socialiser » des bilans de diffusion.
Ce sont, entre autres, les difficultés que nous avons rencontrées, pour faire qu'effectivement des bilans de diffusion « remontent » pour être rediffusés, qui nous ont amené, après l'étape de la « centralisation », à percevoir la « décentralisation » comme une seconde étape complémentaire et nécessaire pour que se posent de façon concrète les questions du cinéma militant à ceux qui, engagés à leur niveau local dans un travail politique et culturel, tendaient à n'avoir plus avec la « coordination » que les relations d'utilisation qu'on entretient avec un service technique. Mais c'est déjà entrer dans l'exposition des **problèmes politiques liés à la diffusion du cinéma militant.**

En effet, le moment de la diffusion est communément pensé comme le moment de « militantisme » des films. Or, si la diffusion est un moment d'intervention politique **par** l'utilisation d'un média spécifique, le film, elle devait aussi être pour nous — militants engagés sur le « front du cinéma » — le moment d'une intervention politique **sur** l'utilisation des films. En tant que tels, nous ne pouvions nous satisfaire d'un simple rôle technique de coordination qui laisserait les projections « militantes » reproduire un rapport de consommation passive des films à l'image de celui qui nous est imposé par la production cinématographique dominante. C'est avec ce rapport aussi qu'il s'agissait de rompre si nous voulions qu'un cinéma militant se démarque des produits culturels de la bourgeoisie.

Mais nos possibilités d'intervention à ce niveau se sont heurtées à une série d'obstacles qui tous trouvent leur origine dans les rapports souvent contradictoires qui s'établissent entre un cinéma militant produit ou géré par des militants « spécialistes » et les militants de mouvements ou d'organisations politiques qui n'intègrent qu'accessoirement le cinéma dans une pratique globale, celle-ci n'ayant pas nécessairement posé la question du rapport : politique/culture.
On a pu comprendre, dans ce qui précède, que la position de **Cinéma Libre** vis-à-vis des organisations d'extrême-gauche était celle d'un « nouveau front de lutte ». Dans une période où se constituaient le Groupe Information Prisons, le Groupe Information Asiles, dans une période où se constituaient des collectifs

d'avocats, de médecins, qui entendaient poser à l'ensemble du mouvement révolutionnaire les questions spécifiques liées à leur pratique professionnelle, en cessant d'être les spécialistes progressistes auxquels les militants avaient recours jusque-là, et en entreprenant, de leur lieu social, le combat contre la médecine ou la justice de classe, **Cinéma Libre**, coordination de diffusion des films militants, intervenait sur le terrain cinématographique comme l'Agence de Presse Libération sur celui de l'information écrite quotidienne. Si l'A.P.L. était une coordination de diffusion d'informations « différentes » qui posait au mouvement révolutionnaire la question de la nécessité d'une information autonome — en luttant tant au niveau de la production de l'information qu'au niveau de sa diffusion contre la conception bourgeoise de l'information, — **Cinéma Libre** (à une échelle différente pour ce qui est de son importance et de son impact) entendait non seulement répondre au besoin d'une coordination des films militants, mais poser au mouvement révolutionnaire la question d'un cinéma autonome en luttant tant contre les pratiques de la bourgeoisie en matière de production et de diffusion que contre la reproduction de ces pratiques à l'extrême-gauche.

Mais cette autonomie, rendue nécessaire par les conditions politiques du moment — l'absence notamment de toute organisation capable de poser de façon conséquente les questions culturelles, — ne nous mettait pas à l'abri des accusations d'« apolitiques » émanant de critiques mal informés ou de militants résolument hostiles à notre position antigroupusculaire.

L'autonomie que nous revendiquions ne signifiait évidemment pas que le collectif **Cinéma Libre** avait une position de neutralité vis-à-vis du trotskysme, des « maoïsme » ou du marxisme-léninisme, qu'il n'avait pas de ligne politique comme on a voulu le croire et comme on s'est plu à le dire quand on nous accusait d'être la «boîte à lettres» cinématographique de l'extrême-gauche. Elle signifiait au contraire que nous affirmions la nécessité d'une radicale prise de distance vis-à-vis des lignes politiques « gauchistes » comme préalable à l'élaboration d'une politique culturelle tant soit peu débarrassée du groupuscularisme dominant.

En effet, s'il est clair que la façon dont on utilise le cinéma militant relève d'une ligne politique, que les contradictions opposant les différentes pratiques d'utilisation des films renvoient à des contradictions politiques de fond, c'est l'analyse des conséquences pratiques du dogmatisme et du sectarisme qui marquaient les organisations « gauchistes » dans la période qui a suivi la dispartion du **Secours Rouge** qui nous a amené à les considérer non comme moteurs possibles d'un débat, mais comme frein objectif à tout travail prolongé sur le front culturel. Ces contradictions, qui opposaient les formes d'utilisation « militante » des films, ne pouvaient s'exprimer que dans le cadre d'un « front » autonome, les organisations ayant démontré leur incapacité à développer une réflexion sur les questions cultuelles en général et cinématographiques en particulier.
Et il fallait bien partir du stock de films existant pour entreprendre le travail prolongé que nous voulions mener, pour poser au mouvement révolutionnaire la question de son rapport au cinéma militant.

Ce travail se devait d'être à la fois positif et critique. **Positif**, parce que la possibilité même d'utiliser des films n'était guère alors envisagée par les militants, qu'il fallait dans une première étape leur démontrer l'existence d'un outil ignoré ou négligé — le cinéma militant — avant de pouvoir envisager d'intervenir sur les formes de son utilisation. Mais il se devait aussi d'être **critique**, car si nous ne pouvions entreprendre cette démonstration que sur la seule base alors possible, celle des films déjà réalisés, nous devions marquer que nous ne les assumions pas pleinement pour autant — ni politiquement, ni culturellement.
C'est une fois seulement qu'une dynamique de « demande » des films se sera engagée qu'il nous sera possible d'analyser cette demande et que nous nous trouverons en mesure de définir les différentes fonctions remplies par le film militant dans le cadre du travail politique d'un groupe ou d'une organisation. Elles nous semblent aujourd'hui relever de trois ordres distincts : soit le film joue un rôle de propagande, ou d'agitation, soit il joue un rôle de « supplément artistique ».

Quand c'est la **fonction de propagande** qui est jugée prioritaire par les organisateurs de la projection, elle se déroule le plus souvent à l'initiative d'une organisation politique qui rassemble militants et sympathisants pour présenter un film réalisé par l'organisation ou un film idéologiquement proche de celle-ci.
On est alors d'une exigence extrême sur le plan de la ligne politique développée par le film qui devra « coller » au cadre du discours organisationnel dans lequel s'insère la projection. Le public est alors caractérisé par son homogénéité idéolo-

gique et les discours des organisations accompagnant le film jouent un rôle primordial : le film leur permet d'« illustrer » leur ligne théorico-politique, illustrer, car il faut bien tenter de rendre vivante une analyse quand le discours n'y suffit pas.
Mais il serait naïf de considérer le film comme une simple « illustration », car, entre lui et le porteur du discours parlé, s'instaure une autre relation que la simple juxtaposition de leurs énoncés, chacun se trouve légitimé par l'autre. Le militant trouve dans un autre lieu, le film, la confirmation de ses thèses, dont le film jouera le rôle de référent-vérité. Le film, en rencontrant le public pour lequel il a été produit, y trouve aussi la vérification de ses énoncés et la raison de son existence.

Quand l'aspect jugé principal par les organisateurs est un objectif **d'agitation,** on insiste beaucoup plus sur l'aspect informatique du film, en lui demandant d'apporter des informations précises, la plupart du temps sur une lutte en cours qu'il s'agit de populariser, en la « montrant ».
La composition du « public » est alors beaucoup plus disparate et on n'attend pas de la projection le même type de rentabilité. Il s'agit, autour des éléments d'information contenus dans le film et que peuvent compléter des récits ou des témoignages, de rassembler le public le plus large, susceptible de se mobiliser, ne serait-ce qu'au niveau d'un soutien financier. On compte souvent sur ces projections pour favoriser la création d'organisations du type « Comité de soutien » ou « Comité de solidarité », où le « public » va être appelé à se mobiliser non plus sur une analyse politique globale mais sur un thème de lutte précis. C'est ce rôle d'agitation qu'a pu jouer — au moment de la « Marche sur Besançon — le film **Lip,** réalisé par les « Cahiers de Mai » ; de nombreux groupes, qui réclamaient alors le document sur Lip pour leurs meetings de préparation sur les quartiers et les lieux de travail, ont pu l'utiliser, il s'en faut pourtant de beaucoup que tous aient adhéré à la ligne politique qu'il reflétait.

Enfin, et l'on pouvait s'y attendre, à l'extrême-gauche comme ailleurs, on a bien souvent tendance à n'utiliser le film que comme « **supplément artistique** » à l'intervention politique. Cette attitude pose la question de la fonction spectaculaire du cinéma, fût-il « militant ».

Dans une première étape, la lutte que nous engagions contre les pratiques bourgeoises de production et de diffusion du cinéma s'exprimait sous la forme d'une lutte contre la « consommation » du film comme spectacle. Notre objectif dans ce domaine était de remplacer la relation individuelle et passive spectateur/spectacle par une relation à la fois collective et active : **collective,** par une critique politique de la notion de **public,** par la façon de mener les débats qui suivent les projections, transformant le rapport du public à l'objet culture-film, et **active** par la recherche d'une relation entre le film projeté et une pratique commune — effective ou potentielle — d'une « collectivité-public ».

Mais si ce point de vue, qui fondait en partie le clivage que nous établissions entre diffusion « militante » et « commerciale » était juste, il était faux de la généraliser de manière non dialectique par un rejet global de la fonction spectaculaire du cinéma.
« Alors le cinéma politique quitte le domaine du culturel, abandonne les salles d'« Art et Essai » et entre sur les lieux de lutte pour devenir une arme puissante au service du combat révolutionnaire. » (Dossier **Cinéma Libre,** n° 1, décembre 1971.)
C'était dénier à ce cinéma sa spécificité artistique et, le privant de son impact spectaculaire, le réduire à une simple technique de communication. C'était par là même le vider de tout contenu. C'était n'avoir pas de ligne politique culturelle, ou plutôt avoir sur ce point une ligne politique erronée.
Nos attaques ne manquaient, par contre, pas leur cible quand elles dénonçaient l'instrumentation couramment pratiquée des films militants par des utilisateurs de ces films qui, n'en retenant que l'aspect spectaculaire, négligeaient de prendre en considération ce qu'ils transmettaient comme information et comme analyse politique par leur discours d'images et de sons.
Ce qui prétendait justifier ce type d'instrumentation étaient en général des motivations financières : la projection d'un film, « attirant » le public, devait permettre d'organiser le soutien financier à telle ou telle lutte. Mais c'était bien souvent se reposer sur l'attrait spectaculaire du film pour masquer les défaillances de la mobilisation politique.

Ce qui nous manquait, à nous comme à ces organisateurs de meetings, c'était une analyse de cette fonction spectaculaire du cinéma qui dépasse l'assimilation simpliste spectacle = outil de la bourgeoisie. Il nous fallait en fait, tout en continuant à lutter contre cette instrumentation des films (la même qu'on voit fonctionner à l'égard de gens comme Paco Ibanez et que Colette Magny a récemment dénoncée dans un article de **Libération**), assumer politiquement et de façon déculpabilisée la question culturelle, il nous fallait interroger autant les fondements de cette instrumentation des films que ceux de la « demande culturelle » qui s'exprime quand le militant « politique » vient demander un film au militant « culturel ».
Il nous fallait reconnaître — avant de tenter de le faire admettre à d'autres — que le cinéma militant devait **aussi** être pensé comme cinéma, c'est-à-dire comme objet culturel, comme objet de plaisir, ce que toute une période du « gauchisme » s'était refusée à voir, aveuglée qu'elle était par son ouvriérisme et sa défiance envers tout ce qui pouvait relever du domaine de l'« intellectuel », par conséquent de l'« artiste ».

Or le cinéma ne pourra trouver sa place dans l'ensemble des pratiques révolutionnaires que lorsqu'il lui sera reconnu, en tant que cinéma « militant », un statut de discours politique à part entière, quand il ne sera plus consigné dans ce rôle négatif de supplément artistique.

Mais c'est au niveau des présupposés théoriques qu'il nous a semblé nécessaire d'opérer une remise en cause du principe qui guidait **Cinéma Libre** dans ses interventions sur la diffusion des films militants : le principe selon lequel « la diffusion commande la production ». Car diffusion et production sont deux moments distincts et irréductibles du même processus, deux moments différents nullement contradictoires « par nature », mais entre lesquels ont pu s'établir des disjonctions qui renvoient, elles, à des contradictions d'ordre politique. Ce sont celles qui entraînaient notamment les contradictions qui pouvaient opposer diffuseurs et producteurs : quand certains cinéastes, tels ceux du groupe Dziga Vertov, disaient : « Produisons, la diffusion suivra », et que nous affirmions en pratique que « la diffusion commande la production », le principe est sujet à deux interprétations. On peut le comprendre comme l'affirmation selon laquelle il faut développer la diffusion des films militants, à la fois pour que se crée une « demande » de nouveaux films et pour pouvoir mener une enquête qui guidera la production future : en portant sur les besoins culturels objectifs qui s'expriment dans le cadre des diffusions ; enquête sur les différentes fonctions du film : propagande, agitation, « supplément culturel ».
— En permettant de mieux cerner ce que peut être un « public » dans les différentes conditions de mobilisation qui définissent l'utilisation « militante » des films.
— En définissant enfin ce que doit être un film militant, quel type de film il faut réaliser, en fonction des critiques qui s'expriment sur les films existants.

L'expérience montre les limites de cette démarche qui fait du moment de la diffusion une nécessité **antérieure** à la production : le lien entre diffusion et production y est posé de manière chronologique, non dialectique.
De plus, cette enquête se heurte à une difficulté difficilement surmontable, le débat qu'elle se propose d'engager sur la production est déjà balisé par la conception du cinéma militant que véhiculent les films qui lui servent de base, même si les « enquêteurs » ont une attitude critique vis-à-vis de ces films.
Enfin, elle est erronée dans son projet même : il ne peut y avoir enquête que sur un objet plus précis que le « cinéma-militant-en-général », que sur un projet de production déterminé par une problématique politique et culturelle qui servira alors de « grille » à l'enquête.

Une compréhension linéaire du rapport entre diffusion et production était historiquement liée à une étape marquée par la négation de la spécificité du travail de production de matière artistique qui ne peut jamais (ne doit jamais) être directement « dicté » par la demande telle qu'elle ressort des enquêtes menées lors du travail de diffusion.

La seconde interprétation du principe : « la diffusion commande la production », consiste à ne plus poser le couple diffusion/production de manière chronologique, mais à affirmer qu'on ne peut dire que « la diffusion commande la production » sans aussitôt ajouter que « la production commande elle aussi la diffusion ».
En effet, la pratique de réalisation d'un film (les rapports de production dans l'équipe de réalisation, les places de la caméra face à la réalité reflétée, les rapports entre « filmants » et « filmés », etc.) a une répercussion directe sur la forme de « savoir » véhiculé par le film, et donc sur le rapport à ce savoir qui s'établira avec « son public ».

— Soit le film prétendra apporter aux masses un savoir constitué, qui, à la limite, ne prendra la réalité qu'il reflète que comme prétexte à son énonciation didactique (c'est le cas des films où un discours global est « plaqué » sur des images sans jamais partir d'elles).
— Soit il s'efforcera de synthétiser les expériences de luttes des masses, en liaison étroite avec ces luttes, par l'analyse concrète de situations concrètes mettant en évidence le développement des contradictions dans une lutte ou dans une conjoncture politique.
— Soit il tendra à organiser la parole des masses en dégageant sa propre ligne politique à travers le jeu des contradictions ou des différences qui décalent les diverses interviews des acteurs de la situation politique.

Ce sont ces rapports au savoir, ces rapports entre le discours du film et le spectateur qui sont révélateurs du rôle politique que joue un film projeté en diffusion militante. Ce sont eux qui nous aident à comprendre l'évolution d'une des contradictions les plus paralysantes pour la diffusion du cinéma militant, celle qui amenait à opposer, de façon irréductible, diffusion militante et diffusion commerciale.

La critique politique d'un savoir didactique plaqué sur une situation, tant au niveau de la production — où la réalité reflétée n'est plus que le support du discours — qu'au niveau de la diffusion où le film n'est que la caution des orateurs, nous amène à remettre en cause l'illusion qu'implicitement nous entretenions, selon laquelle un film peut **organiser politiquement son public.**

Certes, un film militant peut dégager une gauche, une droite, un centre, en provoquant des débats, en permettant que s'expriment les contradictions, il peut interpeller le public sur sa propre pratique, mais, s'il peut être un des éléments de son organisation, il ne l'organise jamais directement. Il jouit de la même liberté que l'acteur de Brecht : « La liberté que l'acteur garde vis-à-vis de son public consiste entre autres en ce qu'il refuse de le considérer comme une masse homogène, uniforme. Il ne le fond pas dans un creuset d'émotions pour l'en faire sortir comme un bloc uniforme. Il ne s'adresse pas à tous au même titre, il maintient au sein du public les divisions qui y existent ; mieux, il les approfondit. » (B. Brecht.)

Seule l'évacuation de ce leurre : le film « organisateur », permet le dépassement de la contradiction, entre diffusion militante et diffusion commerciale que longtemps nous avons posée comme antagonique. Car la diffusion commerciale n'aurait donné au film que l'audience d'un public indifférencié, inorganisable. Mais des expériences récentes telles que notre participation — avec les collectifs Cinélutte, Iskra, le M.T.A. et le C.T.A. — à l'organisation de la quinzaine « Vie et luttes des travailleurs immigrés » au cinéma, le « Quatorze juillet », nous apprennent à mieux définir ce que doit être une projection « militante » dans le circuit commercial. Il s'agit de poser les conditions d'une relation possible entre la programmation d'une salle et une mobilisation militante.
Dans ce domaine, il est clair que l'expérience des programmations commerciales ne nous fait pas repartir à zéro. Elle est liée à une évolution dans l'analyse du circuit commercial que partagent la plupart de ceux qui — de près ou de loin liés à l'histoire du cinéma militant depuis 1968 — voient aujourd'hui — alors que la bourgeoisie s'efforce de s'emparer de ce marché nouveau qu'est le cinéma politique — l'importance de l'enjeu qu'il y a à ne pas lui laisser le monopole d'un terrain que le cinéma militant a largement contribué à créer. Si elle appelle tant au niveau de la production — en finir avec le misérabilisme qui servait de caution à la paresse artistique et technique — qu'au niveau de la diffusion — être à l'écoute de la réalité des préoccupations des masses et non plus de la seule projection de nos fantasmes politiques — une complète refonte de nos pratiques, il n'en est pas moins vrai que, pour l'essentiel, les leçons de la diffusion militante non commerciale doivent rester la base de notre intervention sur ce terrain nouveau.
Ces perspectives rendent d'autant plus nécessaire la définition de ce que doit être l'alternative « militante » en matière cinématographique, que l'essentiel de la production à laquelle nous faisons référence n'est en aucune manière satisfaisante : le public ne l'accepte la plupart du temps que parce qu'il est composé de militants consciencieux. Sur le plan de la production, ce n'est pas bien sûr au nom d'une pratique directe de production que nous parlons, mais au nom de tentatives jusqu'alors avortées pour des raisons analysables et pour notre implication dans les projets aboutis d'autres collectifs.

Car on peut déjà juger à cela l'état de l'avancement du débat que nous souhaitons impulser : c'est à l'occasion de la diffusion que nous avons pu provoquer, soit à Paris, soit dans nos interventions en province, la constitution de collectifs

qui se déterminaient à prendre eux-mêmes en main la question de la popularisation par le film de leurs luttes : **C.E.T.**, réalisé en 1973, à l'occasion des mouvements contre la loi Debré par deux élèves de C.E.T. qui, avec une aide technique de l'APIC, ont réalisé leur film en Super 8 sonore, et **Braud St-Louis** que des camarades de Bordeaux sont en train de terminer, en Super 8 aussi, contre le projet d'implantation d'une centrale nucléaire dans l'estuaire de la Gironde.

Qu'on ne s'y méprenne pas, cependant, notre position n'a jamais été l'ouvriérisme de « La caméra aux ouvriers », tel qu'ont pu le fantasmer certains intellectuels irresponsables. Comme toute ligne ouvriériste, l'erreur de celle-ci consiste à confondre la question de l'origine de classe individuelle de celui qui tient la caméra avec celle de la ligne politique qui le dirige.

Or, on sait très bien qu'il y a de fortes chances qu'une caméra, même tenue par un ouvrier, s'il ne s'est pas donné un minimum de réflexion critique sur les questions du cinéma et du reflet de la réalité, reflète la réalité à la manière de l'O.R.T.F.

Cette critique de « La caméra aux ouvriers » ne doit pas cependant nous faire l'économie d'une remise en question de la division du travail qui marque le processus dominant de production du cinéma — art réputé sophistiqué et difficile d'accès — d'un approfondissement de la question du « spécialiste ».

Les conditions de production du film militant doivent à notre sens être plus particulièrement réfléchies à trois niveaux qui déterminent l'élaboration de la ligne politique du film :

— au niveau des rapports entre l'équipe de réalisation et les masses lors de la construction du scénario ;
— au niveau de la place d'un film — ou de la caméra — dans une lutte ;
— au niveau enfin des rapports de production au sein même du collectif de tournage, du rapport aux spécialistes qui s'y établit.

Soit l'équipe de réalisation est issue d'une pratique militante prolongée non cinématographique sur un front donné, comme le logement, les femmes, l'école, les prisons... ou comme c'est le cas pour **C.E.T.** et **Braud St-Louis**, l'équipe de tournage n'est plus alors une équipe de « cinéastes », mais avant tout un groupe de militants intégrés à la lutte qui a choisi le cinéma pour la popularisation de sa lutte.

Si par contre le collectif de tournage se réunit sur un projet cinématographique avant d'avancer une pratique politique commune, la clarification de ce projet ne pourra parvenir que d'un travail prolongé d'enquête dans les masses ayant pour base le projet initial du collectif (faire par exemple un film sur l'immigration ou sur le chômage) et pour forme un travail commun qui constituera le collectif en lui permettant de poser la question de ce projet aux gens concernés, dont le film doit refléter la réalité, leur permettant de participer au travail d'élaboration tant du « contenu » que de sa « forme ».

Lorsque c'est une lutte précise, comme une grève, qu'il s'agit de filmer, la question principale qui se pose est alors celle de la place de la caméra, et par conséquent celle du collectif de tournage, dans la grève.

Elle dépendra de la façon dont le collectif participera politiquement à l'ensemble des tâches de la grève, et l'acceptation par les grévistes de la caméra comme partie prenante de leur mouvement — en ce qu'elle participe à sa popularisation — découlera de cette relation. Cela nécessite que ces «cinéastes» apparaissent aussi comme clairement en lutte vis-à-vis du rapport dominant d'extériorité et de voyeurisme qu'entretiennent les caméras bourgeoises à « l'actualité ».

Seule cette base politique permettra que s'établisse, au moins ponctuellement, leur prise en charge collective du film — condition nécessaire pour qu'il devienne autre chose qu'un reportage bourgeois, car c'est ainsi que naitront les discussions sur ce qu'il importe de filmer à tel ou tel moment et dont un œil extérieur n'aurait pas nécessairement perçu l'importance ou la signification, c'est ainsi que les travailleurs se mettront en scène pour la caméra — donnant du réel une image plus lisible, c'est ainsi qu'ils rejoueront ce que les aléas du tournage n'ont pas permis de filmer à temps.

Le dernier point concerne la question du **spécialiste**, celle de la division politique et technique du travail, du rapport à celui qui « sait » faire le son ou l'image.

Une réponse « ultra-gauche » à la question de la division du travail à l'intérieur d'une équipe de tournage débouche sur le principe erroné : « Tout le monde fait tout », c'est-à-dire sur une vision empirique, superficielle et inefficace des rapports de tournage. La question n'est pas en effet de lutter en apparence contre cette division mais de se donner effectivement les moyens de la dépasser, c'est-à-dire de donner à tous les membres du collectif les moyens techniques et politiques de contrôle et d'intervention sur le tournage.

En effet, la question de fond qui se pose et ne peut être résolue par « La caméra aux ouvriers », tant par rapport à cette division du travail qu'en ce qui concerne les rapports entre le collectif de tournage et les masses, c'est bien la question du rôle du « spécialiste ».

Quelle est, en effet, la signification politique de l'attitude qui consiste à se poser en spécialiste de la prise de vue, du son, du montage ou... de l'analyse politique ?

Quelle est la signification de l'attitude inverse qui renverse seulement les termes de la question et revient à nier son statut spécifique de cinéaste, à nier son savoir technique ?

Ce sont les deux aspects de la même erreur, du même rapport erroné au « savoir » technique ou politique. Au même titre que nous avons vu l'attitude erronée qui refuse d'intégrer le travail culturel dans le champ de l'analyse politique.





Ni le mythe de la « caméra aux ouvriers » ni le culte du « spécialiste ». Plus simplement · une expérience d'appropriation du cinéma par les élèves d'un C.E.T.

CELLULOID

Bilan d'une action culturelle sur Brest

Ce texte a été écrit en décembre-janvier 1975, d'abord dans un but interne : essayer de cerner notre évolution pour mieux dominer notre travail. Il reflète des débats que nous abordons pour la première fois dans le groupe. Il faut préciser que par rapport aux points abordés nous n'avons ni une position unique, ni une position figée ; nous essayons de montrer que nous avons eu jusqu'ici une démarche essentiellement empirique ; ce texte ne peut être pris que comme une perception d'un moment de notre évolution qui sera peut-être vite dépassé.

C'est pourquoi nous mettons en garde contre une formulation qui, à la relecture, nous a semblé un peu trop assurée, voire prétentieuse, par rapport à l'état réel de notre analyse.

Enfin, il doit être complété par d'autres textes en réalisation :
— un bilan précis des diffusions,
— notre perception de l'animation de quartier et des perspectives qui lui sont offertes localement.

1. ITINÉRAIRE...

A. DU CINE-CLUB AU CINE-CLUB DES GAUCHISTES...

La démarche du groupe Celluloïd a toujours été fondamentalement empirique. Initialement, seulement un groupe de diffusion organisateur de projections ; la création du groupe correspondait à l'idée que le ciné peut servir à autre chose qu'à se faire plaisir dans les ciné-clubs de lycées, qu'il pouvait y avoir un autre public que les intellectos spécialistes de l'esthétisme.

A notre naissance, une double démarche : rechercher dans un public différent les moyens de faire passer un certain nombre d'idées par l'intermédiaire du film. En gros : s'orienter vers les quartiers populaires de Brest, avec un soupçon de démarche démagogique sous couvert de pédagogie (ne pas choquer), et y passer ce que pouvaient nous offrir les catalogues : de **Scènes de chasse en Bavière** à **Rouges et Blancs...**, pour ensuite aller plus loin, sans trop savoir où, d'ailleurs... Cette première phase de notre existence se déroulant dans un superbe isolement, sur les quartiers, mais sans lien avec les organisations qui y faisaient un travail ; quant aux thèmes abordés, bien loin aussi de tout contexte de lutte concret ou même hors de toute analyse de la conjoncture en général.

Conception qui, malgré nos affirmations, n'était pas très différente de celle d'un ciné-club de gauche (nous fuyions le milieu des esthètes pour aller faire quelque chose d'un peu différent dans un milieu social populaire qui nous était indifférent).

Parallèlement, nous connaissions l'existence d'un ciné de lutte, particulièrement ignoré dans le contexte local. Sans aucune continuité avec ce travail dessé-

chant et sans perspectives sur les quartiers, tel que nous l'avions engagé, et après avoir constaté l'échec de la démarche du groupe (car il n'y eut pas alors de véritable débat) et enregistré quelques changements dans l'équipe, nous nous y sommes engouffrés. En fait, ne voulant plus passer des films qui nous intéressaient peu vers un public que nous aurions voulu avoir, nous nous sommes mis à passer des films qui nous intéressaient, quitte à ce que ce soit devant un public qui nous intéressait moins.

Concrètement cela a donné **la semaine de Ciné-Lutte** où, pendant quatre jours, nous avons réalisé le grand fourre-tout des thèmes gauchistes, parachutés les uns après les autres, devant un public qui respirait majoritairement le ghetto universitaire.

B. QUELQUES ELEMENTS D'ANALYSE CRITIQUE. L'ISOLEMENT, LE CINE-OUTIL, PRETEXTE.

En fait, ces deux phases sans continuité apparente étaient dominées :

— d'une part, par notre isolement :

Volonté d'un travail vers les quartiers populaires, mais aucune insertion dans ceux-ci : d'où l'espèce de détour démagogique par un ciné relativement classique. Une sorte d'alibi sur le thème : c'est de l'art, c'est beau et c'est bien fait... Quoi que nous disions sur l'esthétisme, nous n'étions pas mécontents de nous cacher derrière ce type de label pour prendre pied dans les quartiers par un projet de diffusion régulière. Le film importait peu, qu'il ne soit pas débile, de « gauche » autant que faire se peut, l'important restant le débat qui pourrait le suivre, permettant de semer ou de voir éclore les « bonnes idées » qui nous permettraient d'aller plus loin.

Cela est déjà clair pour le travail sur les quartiers, mais c'est le même isolement qui détermine l'organisation du festival Ciné-Lutte : isolement politique cette fois. Nous n'avons jamais été guidés par une ligne politique magique, et n'avons jamais été le sous-marin culturel d'une quelconque avant-garde autoproclamée, nous reconnaissant quand même dans l'extrême-gauche révolutionnaire ; nous voulions nous faire reconnaître par elle, pas tellement en tant que groupe qu'au niveau de l'outil que nous pouvions lui apporter. D'où la volonté que tout le monde puisse s'y retrouver, non par l'unification mais par l'éclectisme... Sur la quinzaine de films diffusés ces quatre jours, il y avait bien assez de lignes pour que tout le monde nous aime... Et de toute façon, là aussi l'important, c'est le débat.

(Cela ne veut pas dire que nous placions ces deux premières phases — ciné-club/ciné-gauchiste — sur le même plan. La phase ciné-gauchiste a été qualitativement plus intéressante, d'une part en elle-même, mais aussi par la dynamique qu'elle entraînait pour le groupe : nécessité pour celui-ci de se définir sur le champ politique, première accumulation qui nous permet aujourd'hui de nous resituer et tenter de sortir du ghetto gauchiste universitaire avec d'autres acquis que notre bonne volonté. Enfin elle a aussi été l'occasion de nous faire reconnaitre et trouver le minimum de relais extérieurs pour aller plus loin. Il reste qu'à ce moment nous n'avions en rien changé notre conception du produit que nous diffusions — « ciné-moyen » — et que nous ne définissions pas encore notre spécificité de groupe engagé sur le front culturel) ;

— d'autre part, par une conception du ciné-prétexte :

En effet, si notre démarche était fondamentalement empirique, elle était sous-tendue par une théorie du « ciné-moyen ».. C'est-à-dire que notre justification était de fournir un matériau-support à un débat ou à un travail plus prolongé, le matériau étant l'aspect secondaire. Il s'agit de la conception classique de pas mal de groupes d'extrême-gauche du « spectacle-prétexte ». Conscients de la force et de l'impact des média, on essaie de les détourner, dans le cas du ciné par le « contenu », pour en faire soit le support d'un discours, soit l'attrape-mouches pour attirer du monde, **pour un autre discours.**

Conception nécessaire mais très restrictive du travail sur le front culturel, qui est souvent la pratique des groupes d'extrême-gauche, car il est normal qu'ils considèrent ce front comme secondaire, et aussi parce que leur ligne propre leur permet de raccrocher directement le film dans le cadre de leur travail de propagande. Conception qui ne pouvait que rendre notre situation peu viable : nous n'avons pas, quant à nous, de logique propagandiste, nous ne sommes pas une organisation politique, nous ne pouvions donc sur cette base que nous transformer en **prestataires de services,** en fournisseurs de celluloïd engagé.

C'est bien sûr un travail nécessaire (encore faut-il choisir ses partenaires). En particulier, l'expérience de la **Fête de l'ennemi intérieur,** à Morlaix, a été positive : conception avec les organisateurs d'une programmation sur le thème de l'armée permettant de déborder sur le problème de la violence, du Chili... De même un travail de composition de catalogue-documentation, tel qu'il a été réalisé par l'équipe de Quimper, est indispensable. Le tout est de ne pas s'y limiter.

De la semaine de Ciné-Lutte, caricature de cette position (même si c'était notre initiative, c'est-à-dire si nous n'étions les prestataires de personne), découlaient plusieurs contradictions que nous retrouvons aujourd'hui, et qui dépassent largement un simple bilan de cette semaine :

a) Au niveau de notre définition (définition de fait, théorisée à ce moment) : nous nous situions dans une optique de dépendance par rapport aux militants organisés, par rapport aux groupes politiques définis. Nous étions bien sûr conscients d'effectuer un travail politique, mais un travail dont la finalité devait nous échapper. C'est-à-dire que nous introduisions une séparation entre deux domaines : le terrain des militants organisés, global qui leur permet d'appréhender et de resituer tout problème dans le cadre de leur cohérence, et le nôtre qui était de fournir les occasions de développement de cette (de ces !) cohérences(s) que nous ne devions pas, par essence, assumer.

Cette séparation entraînait une conception restrictive de chacun des deux termes, le « culturel » et le « politique », le politique secrétant ce qui permettrait à notre expérience de subsister, lui fournissant sa justification de l'extérieur ; notre domaine propre se limitant, au-delà des occasions que nous avions créées, à une pseudo-compétence de type technique.

Nous refusions en fait d'assumer notre place sur le front culturel, refusant d'intervenir sur les thèmes

que nous soulevions par la projection, et refusant de nous situer dans le combat plus général des classes au niveau des superstructures et de l'idéologie.

Cette position nous permettant de plus de faire l'économie de notre propre définition politique. Ce qui suit en découle ;

b) Notre attitude dans les débats : la conception du « ciné-moyen » nous amenait aussi à théoriser notre rôle de simple fournisseur de pellicule engagée, de ce fait n'ayant pas vocation à la parole : « On n'intervient pas, on a fourni un matériel, aux militants qui sont dans la salle de s'en emparer, de se servir de l'occasion qu'on a créée. » Bien sûr, notre choix initial de passer telle chose plutôt que telle autre n'est pas indifférent, mais notre intervention s'arrête là. Cela ne pouvant qu'accentuer notre dépendance et les rapports faux avec les groupes d'extrême-gauche. En venant à déplorer leur absence lors d'une projection dont la ligne nous semble objectivement révisionniste **(Portugal, 25 avril)**, sous-entendu que c'était à eux de la contrebalancer. Notre rôle se terminant avec l'organisation de la projection sur ce thème, même si la ligne du film nous semble fausse. Nous considérions que cela ne dépendait pas de nous, comme la suite...

c) Nos rapports avec l'extrême-gauche : nous en devenons le tremplin sur des thèmes qu'ils ne sont pas, localement, vu leur faiblesse, ou conjoncturellement, en fonction de leurs priorités, capables d'assumer. On devient **le « forum aux gauchos »**. Nature du débat, attitude et rapports avec le public ne peuvent que s'en ressentir. Tout est étiqueté d'avance, rien de neuf par rapport aux débats groupusculaires étudiants, si ce n'est que nous attirons plus de monde grâce à l'attrait du ciné, grâce aussi à l'unanimisme que nous créons par nos relations avec les différents groupes qui ne se rencontreraient pas sur une initiative de leur part. Nous devenons les organisateurs de spectacles de l'extrême-gauche ; nous sommes enfermés dans le ghetto dont nous voulions sortir.

Non seulement nous nous enfermons, mais encore nous nous châtrons :

d) Au niveau de notre travail plus général sur le front culturel : dans tout cela, nous refusions de nous définir politiquement parce que nous n'analysions pas les contradictions entre la nécessaire dimension politique du travail sur le front culturel, au niveau des superstructures, et la sphère d'autonomie de ce même travail par rapport au travail politique classique parce qu'il ne peut que se situer en dehors du jeu d'agitation-propagande sur un programme, parce qu'il n'a pas vocation de recruter pour son organisation, parce qu'il ne peut faire autrement que de se déconnecter par rapport à une actualité ou à des préoccupations prioritaires, par exemple en raison des limites du matériel filmique.

Nous avons nié cette autonomie ou spécificité du travail culturel sur le terrain politique parce que derrière la conception du « ciné-moyen » se cache la nécessité d'un écran (les militants, les pros !) entre nous et les masses (même si nous ne nourrissons pas aujourd'hui de grandes illusions quant au travail de masse que nous pouvons effectuer par les seules projections centrales planifiées sur la ville.) (**Cf.** 3e partie de ce texte.) Nous laissons aux militants le choix du terrain des débats en fonction des préoccupations qui relèvent de leur logique interne d'organisation, de leurs priorités...

Nous l'avions nié, parce que dans nos programmations nous avions tendance à nous enfermer dans la rationalité classique actualité/démonstration, tombant plus ou moins dans le mythe de la neutralité de la technique. Par exemple, nous pouvions considérer tout ciné de fiction comme étranger à nos préoccupations. Or nous pouvons dire aujourd'hui que nous n'avons pas à laisser l'exclusivité du pathos à la bourgeoisie. Nous avons à mener en ciné un mouvement de critique des mécanismes du ciné bourgeois dans le cadre de la culture, consommation marchande, et des loisirs aliénants, reproduction de la force de travail. Mais il doit y avoir aussi une critique/détournement/réappropriation de ces mécanismes (de même que personne n'a eu l'idée de refuser une fanfare lors des fêtes de quartier sous prétexte qu'il y aussi des fanfares militaires). C'est ce genre d'évidence que nous découvrons.

« Nous avons toujours soutenu et nous pensons qu'il est important de toucher émotionnellement les spectateurs et en même temps d'obtenir que les spectateurs réfléchissent à ce qu'ils voient... Mais bien entendu le processus d'émotion et de sensibilisation sur un personnage concentre tous les problèmes de fiction sur un seul individu, et le processus d'identification supprime toute possibilité de distancer par la suite, de généraliser le problème. Par contre, si on choisit une histoire collective, on évite l'identification. Cette histoire est forcément objective, car nous savons que ce sont les masses qui font l'histoire. » (Sanjines, **Cahiers du Cinéma,** no 253, p. 13.)

Il faut préciser que si nous faisons aujourd'hui une analyse critique de cette conception du ciné-moyen, c'est parce qu'il s'agissait de la seule conception que nous avions de notre travail. Il ne s'agit pas d'une critique totale de l'utilisation du ciné pour un discours, au nom d'une exclusivité culturelle (qui d'ailleurs n'aurait pas de sens) :

— d'une part, nous la définissons comme conception restrictive mais nécessaire : en particulier, en situation de lutte, la fonction de la diffusion peut être, celle-là, une occasion de réunir les gens impliqués pour avancer, soit que le film permette d'élargir une vision localiste ou corporatiste d'un conflit, soit qu'il permette, grâce au débat qu'il doit susciter, d'aborder les contradictions de la lutte. Il est clair que dans ce cas la projection doit être assurée dans le cadre des structures de lutte ou de soutien, par les militants directement impliqués (ou en tout cas organisés en contact avec eux). Ce qui ne veut pas dire que nous limitions notre rôle à celui de techniciens, nous avons notre rôle à jouer, tant dans la préparation qu'au niveau des débats. (**Cf.** nos projets avortés mais non remis en cause par nous sur une éventuelle programmation pour les grévistes des P.T.T., ce qui posait le problème des relations avec les syndicats, ou d'une programmation urbaniste dans le cadre des luttes de Bellevue) [1] ;

— d'autre part, en ce qui concerne notre programmation autonome : s'il est justifié de critiquer l'attitude « peu importe le film, c'est le débat qui peut naitre qui compte », il ne faut pas jeter le bébé avec l'eau de la baignoire et déterminer la programmation en

fonction uniquement de la production de lutte marquante (c'est un peu la logique qu'on pourrait voir derrière la série : **Le Courage du peuple, 1789, La Terre promise, L'heure de la libération a sonné, Kashima paradise).** Nous devons être capables de nous déterminer sur un thème en fonction de son intérêt en tant qu'axe de lutte et délimiter une programmation qui permette de le mettre à l'ordre du jour (c'est par exemple la démarche que nous essayons de mettre au point avec la « semaine Femmes »).

C. LA RUPTURE.

Si nous pouvons commencer à tirer un bilan critique de notre première année d'expérience, c'est à partir de notre situation actuelle. Notre pratique et son évolution nous permettent de poser ces problèmes nouveaux pour nous ; en menant ce travail aujourd'hui critiqué, nous nous confrontons, de fait, à plusieurs responsabilités nouvelles.

1. Le problème de la censure et des interdictions municipales dont nous sommes toujours l'objet...

Sous des prétextes futiles, la Municipalité nous interdit l'accès aux locaux de l'AGESE [2] (maisons de jeunes, centres sociaux...), nous privant ainsi, avec une dizaine d'autres groupes (Folk, M.L.A.C., Nature et Vie...) des seules salles disponibles dans la ville. Cette interdiction n'est qu'un petit épisode qui prend place dans le cadre de la crise importante de l'AGESE (pressions, licenciements d'animateurs dans un but de normalisation de la vie culturelle de la cité) liée à la crise générale du secteur de l'animation culturelle en France.

Cette interdiction nous amène, encore de fait, à un travail de réflexion sur la politique culturelle de la Municipalité, sur la destination des équipements (on en reparlera).

Cette interdiction nous oblige surtout à poser le problème de la lutte pour sa levée, et de la recherche d'alliés pour celle-ci :

— d'une part, ceux qui sont victimes de la même répression (en gros, à part le M.L.A.C., des groupes très informels, qui, même s'ils sont sympathiques et si nous considérons qu'ils ont un rôle créateur à jouer dans la gestation d'une culture populaire, restent enfermés dans leur spécificité et ne peuvent être les moteurs d'un combat contre les oukases municipaux). Ils restent des alliés, mais nous n'avons pu faire plus qu'un tract symbolique avec eux ;

— d'autre part, et surtout, le **« Comité de soutien aux animateurs de Brest ».** Notre participation à ce Comité n'a pas commencé avec la répression contre nous, mais notre intégration réelle à ces activités (et ce n'est pas seulement de notre volonté !) ne s'est faite qu'à partir de ce moment. Les contacts et expériences que nous y avons rencontrés ont été fondamentaux dans notre évolution, c'est pourquoi il importe de dire deux mots de ce Comité, dont le travail et la vocation semblent aujourd'hui largement dépasser le soutien aux animateurs.

Né pour soutenir les animateurs, il a regroupé dès sa naissance surtout les organisations de masse qui menaient déjà un travail important sur les quartiers populaires (syndicalisme familial et Comités de défense comme celui de Bellevue qui a déjà mené la lutte victorieuse sur les charges de chauffage) ; les organisations politiques traditionnelles n'y sont pas représentées directement, et si des contacts sont noués avec des organisations syndicales, c'est par le biais de sections d'entreprises. Il concrétisait le réseau le plus dense et l'expérience la plus profonde de militantisme et d'« éducation » sur les quartiers populaires de Brest. Dès le départ, le soutien aux animateurs y a été couplé avec un travail d'analyse de la politique culturelle de l'AGESE et la tentative de définition d'une alternative centrée sur les quartiers populaires. Ce deuxième axe prenant souvent le pas sur le premier. L'initiative importante du Comité a été l'organisation d'une « semaine d'animation populaire ». Semaine où tous les jours étaient organisés : fêtes populaires, fest-noz, débats pris en charge par les associations du Comité (consommation, publicité, école, avortement-contraception), diffusion de films vers les gosses des quartiers et de l'école Freinet, réalisation d'un montage audio par l'équipe de Quimper, diffusion du film Super 8 de Quimper **Va jouer...** Ce n'est pas à nous de tirer le bilan sur le plan du soutien aux animateurs (aujourd'hui l'AGESE est dissoute), les animateurs seront licenciés et embauchés individuellement dans une nouvelle structure, ce n'est donc pas un succès...

Mais en ce qui concerne notre évolution, cette semaine et les autres actions dans ce cadre nous ont permis de faire nos premières expériences positives sur les quartiers, de nouer les premiers contacts fructueux ; au simple niveau de la diffusion en situation de lutte, en collaboration avec d'autres associations mais ne limitant pas notre rôle à celui de prestataires de services de l'audio-visuel.

Ce type de travail, même s'il a été pour nous en lui-même très limité, était qualitativement différent de ce que nous pouvions faire jusqu'alors, il s'insérait dans un travail de masse sur les quartiers ; en situation de lutte et moment fort de celle-ci, riche de perspectives pour une présence future, il permet aujourd'hui d'envisager son dépassement de façon non volontariste, par plusieurs tentatives de production de montages.

2. La demande que nous avons créée :

Dans ce même temps, le travail que nous avions engagé, même si nous l'analysons aujourd'hui comme léger, montrait à toute une série de groupes, sur la place de Brest, ce qu'on pouvait faire à partir de l'audio-visuel. Cela tant au niveau de la prise en charge par certains, sous leur nom, d'un matériel que nous fournissons, qu'au niveau d'une demande plus informelle vis-à-vis de nos projections centrales, et cela de plus en plus fréquemment.

En même temps, sur la base du travail de production aujourd'hui bien engagé en Bretagne **(Torr E Ben,** équipe de Quimper), une prise de conscience de la possibilité de prendre en charge, soit même un travail audio (diffusion, réalisation) en situation de lutte pour les militants qui s'y trouvent, se fait jour. Et tout naturellement, même si nous avons jusqu'ici peu travaillé dans ce domaine, nous nous y trouvons impliqués.

En fait, nous sommes actuellement confrontés à des responsabilités qui dépassent largement le travail que nous avons réellement effectué. La nécessité et la possibilité de définir des orientations plus précises apparaissent. Enfin cette prise de conscience du groupe ne s'est pas faite seulement sur une analyse de notre pratique passée, mais aussi par des confrontations importantes pour nous, surtout grâce au début de coordination régionale qui se met en place, grâce aussi aux contacts avec des groupes parisiens comme **Cinéma Libre.**

2. NOUS NOUS SITUONS SUR LE FRONT CULTUREL

La base de travail du groupe peut être aujourd'hui définie comme partie prenante du travail sur le front culturel révolutionnaire, prioritairement (mais non exclusivement) à partir de l'audio-visuel.

Nous pouvons tenter de situer ce travail à un double niveau : celui de nos tâtonnements théoriques, celui de notre environnement concret.

A. GENERALITES CONTESTABLES.

Spécificité/Autonomie relative du travail culturel :

Du domaine des superstructures, le travail culturel est souvent considéré par les groupes révolutionnaires comme un travail de seconde zone. Front secondaire parmi les secondaires chez les orthodoxes, après les femmes, les minorités ethniques ou l'écologie ; quand il est pris en charge, il se limite souvent à son aspect polémique inévitable, ou à une conception de support facile pour une ligne précise. (**Cf.** le débat sur le réalisme socialiste ou la critique du réformisme gestionnaire culturel du P.C., qui ont leur importance dans la mesure où ils permettent de préfigurer le socialisme à construire et sont révélateurs de choix plus globaux dans le combat d'aujourdhui.)

Nous lui reconnaissons et revendiquons pour lui un statut de travail marginal par rapport au travail Politique, avec un grand P. Il ne touche pas directement aux rapports de production, mais à leur reproduction ; parce qu'il est justement du domaine des superstructures, il ne peut permettre directement l'affrontement, la création d'un rapport de force permettant l'effondrement de l'Etat bourgeois. De même, dans le domaine de l'idéologie (même si la culture est faite marchandise par le capital), le travail sur ce front n'a pas vocation d'organiser les masses.

Marginal, mais aujourd'hui dans une sphère d'autonomie par rapport au travail politique parce qu'il implique la spécificité de la création qui n'est pas réductible à une ligne cohérente, qui dans la période de décomposition des valeurs de la bourgeoisie peut prendre des détours apparemment éloignés de la lutte des classes (du surréalisme à la musique pop, en passant par les bandes dessinées, on ne peut nier la liaison avec certaines radicalisations) d'où peuvent germer des formes corrosives de critique sociale. (Tout cela d'autant plus qu'il n'y a pas reconnaissance d'une avant-garde ,permettant de fixer le cadre global de ce travail.)

Marginal, autonome, mais cependant travail nécessaire :

1. Au niveau de la critique :

a) Critique de la vocation de la production culturelle de la bourgeoisie : maintien et reproduction des rapports d'exploitation :

— maintien par justification/aliénation au niveau de l'idéologie sécrétée, d'autant plus dangereuse qu'elle se pare du label culturel et qu'elle permet de faire passer le maximum de pourriture, profitant de ce label recherché dans l'univers humaniste (jouant et entretenant de plus la culpabilisation face au savoir et à la culture pour mieux passer dans l'unanimisme culturel qu'a créé l'humanisme bourgeois) ;

— reproduction dans le cadre des « loisirs ». Les vacances ou le bricolage pour oublier l'ennui du travail quotidien et récupérer pour mieux affronter les lendemains moroses ; le ciné peut jouer exactement le même rôle ;

— enfin, participation directe à la création de plus-value sous la forme marchandise de la culture.

b) Mais aussi critique des valeurs culturelles véhiculées par le révisionnisme, dans la mesure où il limite la lutte sur ce terrain à la démocratisation : l'accès de tous à la culture universelle sans critique de sa fonction.

Nous pouvons déjà, au-delà des généralités, envisager de localiser ce travail de critique (**cf.** plus bas sur la politique culturelle municipale).

2. Au niveau de l'alternative :

Il ne s'agit pas de prétendre à une création libérée dans l'environnement pourri sans y toucher. Mais :

— Voir que des expériences peuvent être faites dans ce sens en raison de la sphère d'autonomie qui est celle de l'idéologie par rapport à l'infrastructure.

— Que des rapports peuvent naître entre ce travail et les luttes : luttes directes sur le front (censure, argent....), mais aussi et surtout, mise du front au service des luttes sociales (il y a foule d'expériences en théâtre, ciné, chansons...). Nous insistons seulement sur le fait qu'il ne peut s'agir uniquement de montrer « le peuple en lutte ». Ce travail culturel, en situation de lutte, doit permettre d'analyser collectivement les contradictions pour avancer.

— Enfin, travail d'éducation, y compris sur les sujets les plus austères qui résistent à la mise en scène : films de montage, etc.

Nous devons cependant constater, pour ce qui est de notre expérience, le ciné, que les types de création alternative que nous connaissons en France sont limités : en effet, prédomine le « film-discours-politique », issu de mai 1968, à la limite usage restrictif du cinéma, montage à simple fonction d'illustration d'une cohérence politique préétablie, qu'il s'agisse d'un film d'organisation, avoué ou non. Nous ne rejetons pas ce type de film, quelles que soient les réticences que nous puissions avoir à l'égard d'un matériau qui peut prendre l'aspect d'un cours magistral à partir d'une grève ou d'une lutte de quartier (nous avons fait, par exemple, l'expérience concrète de la diffusion d'un film de la Ligue). Il n'en reste pas moins que de par sa cohérence extérieure (par exemple, qui tire les leçons de telle ou telle lutte, ou au nom de qui ?), il est difficile, à partir d'un tel matériau, de faire apparaître les « contradictions au sein du peuple », qu'il n'apparait donc pas diffusable en situation de lutte sans poser une foule de problèmes subjectifs que nous n'avons pas à assumer. Or nous avons dépassé le stade où nous pouvions esquiver ce type de problème au nom d'une simple conception matérielle de notre travail du type : « on montre ce qui existe ». Toutefois, indépendamment de ce contexte de « situation de lutte », le « film-discours » est diffusable au-delà du cercle des militants de l'organisation, comme témoin d'une position sur un problème : c'est aussi notre rôle.

Le problème reste entier de la redécouverte d'une esthétique issue des luttes.

« Nul film politique d'esprit révolutionnaire ne saurait avoir d'impact réel, profond, durable dans les masses s'il n'enracine les formes et les contenus de sa fiction dans un espace culturel à la fois populaire et universel, creuset idéologique vivant d'une conception matérialiste, embrassant tous les aspects de la vie. » (P. Bonitzer, **Cahiers du Cinéma,** n° 253.)

Les quelques pistes de travail dans ce sens sont évidemment aujourd'hui le cinéma latino-américain, et plus précisément Sanjines, mais aussi au niveau théâtral, en France par exemple, la troupe « Z » (sur Lip : réappropriation-détournement des mythes créés par les media modernes, détournement de ce qui reste des références quotidiennes de masse au travers de la T.V. et du ciné bourgeois..., plutôt que réinvention d'une pseudo-culture populaire qui respire le populisme et qu'on peut retrouver — il s'agit d'une critique secondaire — dans un certain théâtre localiste). Par exemple aussi, les expériences **1789** et **1793** du Théâtre du Soleil.

Dans ce travail alternatif, au niveau du ciné, la responsabilité des groupes de diffusion est importante (« la diffusion commande à la production »). Ils se doivent d'être l'écho des débats, des critiques reflétant les besoins, d'où l'importance des **bilans** qui ne sauraient se limiter à raconter des expériences, mais se transformer en autant d'acquis pour infléchir la production ; travail qui doit aussi permettre à ces groupes (phase que nous constatons dans notre existence) d'aborder concrètement le problème de la réalisation.

Travail culturel et ligne politique :

Nous avons déjà précisé que notre création et notre développement étaient indépendants d'un éventuel projet d'une organisation politique précise. Il ne s'agit pas d'une pétition de principe destinée à nous dédouaner par avance des vicissitudes de la vie des différentes organisations révolutionnaires.

Au contraire, nous ne connaissons pas d'expériences de travail culturel de masse qui aient pu se développer indépendamment d'un travail politique sérieux (Allemagne des années 20, tant au théâtre qu'au ciné, et en liaison avec le P.C. allemand, Medvekine en Russie au début de la Révolution, plus près de nous Dario Fo et le Théâtre de la Comune en Italie, avec une référence politique concrète...).

C'est aussi pour cela que nous n'avons aucune attitude de rejet vis-à-vis de l'extrême-gauche révolutionnaire, même si nous ne nous reconnaissons pas dans la pratique d'une organisation.

« Au risque de nous répéter, nous disons qu'il est impensable, pour des gens qui se réclament de l'avant-garde politique, de poser la question de la direction d'un front spécifique au nom de la connaissance livresque des grands principes, qu'une direction n'est reconnue qu'en tant qu'elle prouve aussi sa capacité de mettre en pratique une ligne générale sur le champ particulier où elle intervient. Le style « commissaire politique » ou « professionnel de la ligne juste » tel que nous le connaissons, tel qu'il est pratiqué dans et par les groupuscules, se résume en général à ceci : « Parlez-nous de votre pratique spécifique, nous vous fournirons le cadre politique général dont vous avez besoin. » Nous critiquons ce style parce qu'il produit des effets doublement régressifs. Sur les gens auxquels il s'adresse en les poussant vers des attitudes de repli, antipolitiques. Et parce qu'il perpétue, chez ceux qui le portent, la mentalité de « grand seigneur » qui leur permet de très bien se passer d'une analyse précise (d'une enquête véritable, d'une participation réelle, d'un ancrage minimum) du milieu où ils ont la prétention d'intervenir. » (**Cahiers du Cinéma,** n° 253, texte de la Rédaction.)

Nous faisons nôtre cette mise en garde, mais il ne s'agit pas pour nous d'une position de principe, plutôt d'une évidence conjoncturelle liée à la situation de l'extrême-gauche en France aujourd'hui (implantation, rapports avec les masses...) qui ne nous donne aucune grille pour déchiffrer ce qui pourrait être un travail immédiatement cohérent sur le front culturel. Dans ce contexte, nous n'avons pas les moyens de choisir parmi les postulants au titre de Parti, ou parmi ceux qui s'en approprient déjà le titre, celui qui devrait être notre fil conducteur, si fil conducteur il doit y avoir en la matière. C'est pourquoi notre démarche reste empirique, dans une sensibilité qui est celle de l'extrême-gauche, avec trois exigences politiques minimum : anti-capitaliste, anti-impérialiste, anti-révisionniste ; et une volonté dans la pratique, celle d'un travail de masse (même si par là nous n'entendons pas « organisation des masses » !) qui nous fait plus proche des organisations qui ont le même caractère (comités de soutien, comités anti-impérialistes, groupes de base de quartiers, de femmes...).
Il s'agit là d'une situation de fait, que tant l'évolution du champ politique que notre pratique peuvent modifier.

Cependant, absence de ligne ou de référence précise ne signifie pas refus de tout discours politique en tant que tel, comme nous avons pu le concevoir au niveau de notre expression publique. Dans les limites qui sont les nôtres, celles du travail culturel, nous nous devons d'intervenir pour peser sur les contradictions qui traversent les terrains de lutte que nos projections permettent d'aborder.

B. NOTRE ENVIRONNEMENT.

Le cadre immédiat de notre travail est celui d'un double vide ; double vide qui permet de comprendre que n'importe quel activisme bien organisé peut apparaitre comme un succès, même s'il n'est que papillonnage ; double vide qui est aussi générateur d'aspirations quelquefois démesurées par rapport à notre vocation, si ce n'est politiquement erronées.

Vide culturel...

a) Misère de la culture officielle et de ses officines locales :

L'expression de la culture « désintéressée » officielle est celle du PAC, palais à Brest, maison ailleurs ; on pourrait se contenter de plaisanter sur ce label de mégalomane. La vision culturelle de la Municipalité est d'ailleurs constellée de cette grandiloquence (l'affaire Adam en est un épisode, la création actuelle du musée en est un autre...).

Une analyse de la politique culturelle municipale au travers du PAC reste à faire ; quelques éléments quand même : programmation assez réduite, surtout une activité cinéma régulière. Concerts, activités théâtrales restent limités aux guimauves très classiques. Le contenu de la programmation peut laisser passer quelques choses intéressantes (par exemple, en cinéma : les **Taviani, Ukamau,** les films québécois d'intervention sociale), mais il devient l'alibi et la bonne conscience de la politique culturelle de l'institution. Au niveau de cette insertion du PAC sur la ville, une enquête reste aussi à faire, mais on peut noter :

— son isolement : pas de rayonnement sur la ville, aucune de ses activités ne s'inscrit dans le cadre d'une animation soutenue. Par exemple, peu ou pas de liaisons avec le milieu scolaire sous une forme institutionnelle, de même avec le milieu universitaire et encore moins avec les comités d'entreprise... A ce niveau, les débats qui ont marqué sa création, entre les forces de gauche et la Municipalité, auguraient dès le départ de l'absence d'intégration du PAC dans la ville ;

— les limites sociales de sa fréquentation, quasi uniquement la petite bourgeoisie intégrée. Dans la journée il devient le lieu de rassemblement des dames respectables qui ont le monopole de sa moquette depuis que les minets ont déplacé leur champ de drague vers la patinoire. La Municipalité peut quand même se féliciter de la progression des entrées : 80 000 en trois mois, dans lesquelles on trouve côte à côte les entrées libres du dimanche (les portes sont ouvertes et on peut passer d'un montage sur la ville ou les canaux des Pays-Bas à une maigre galerie d'expo) et les spectacles populaires qui transforment le PAC pour un soir sans rien changer à sa fonction (concerts pop, chanteurs bretons...).

En fait, le PAC n'a d'importance que par le vide qu'il représente, institution douillette qui ronronne sur la ville. Son image est telle que même les initiatives intéressantes ne peuvent rencontrer d'écho tant qu'elles restent dans le cadre de cette institution.

Le deuxième aspect de la politique culturelle municipale se retrouve dans la gestion des équipements sociaux (M.J., Centres sociaux) au travers de l'AGESE, toujours agonisante à ce jour. Ici, la Municipalité préfère tout bonnement supprimer l'institution que de la voir détournée. La moindre tentative d'insertion dans les quartiers, qui sort du rotin ou de la paléontologie, lui fait suffisamment peur pour que se succèdent mutations, licenciements, procès, pour finalement aboutir à la dissolution (la procédure de divorce entre la Municipalité et la CAF [4] cogestionnaire) qui permettra une reprise en main serrée de la nouvelle institution.

Voici le double volet de la politique culturelle municipale : prestige isolé, sans écho au niveau de la vitrine centrale, activités matérielles les plus inoffensives au niveau du « peuple des quartiers ».

En fait, en créant le vide, n'étant pas suffisamment astucieuse pour faire jouer à ces différentes institutions un rôle intégrateur, usant tout de suite de la répression la plus idiote, la Municipalité laisse libre un terrain immense favorable à une foule d'expériences ; d'autant plus que sa politique répressive a favorisé l'osmose des expériences d'associations populaires, familiales, de quartier, avec des groupes plus informels comme les jeunes de Kérangoff [5] regroupés dans **« Fleurs fanées »**, ou nous, ou à un autre niveau, l'équipe pédagogique Freinet ; de fait, nous assistons à la naissance d'un front non institutionnalisé sur le secteur de l'animation culturelle. Nous développerons plus loin l'analyse que nous faisons de ce front, les problèmes qui surgissent de sa pratique.

b) Quant à la culture marchande, le néant est tout aussi grand : monopole du regretté Holley [6] sur les cinés de la ville, programmation en permanence lamentable, aucun effort n'a été développé, même avec des intérêts financiers de jouer sur le public intellecto de la ville. Et il n'y a aucune autre initiative marchande.

Il va de soi que, tant au niveau municipal que commercial, la formation sociale de la ville joue un rôle déterminant : poids des militaires, importance de la petite bourgeoisie (liée à la sous-industrialisation et au gonflement anormal du tertiaire). Cependant, personne n'a essayé de répondre aux exigences que peut formuler la petite bourgeoisie intellectuelle surdéveloppée (taux de scolarisation parmi les plus forts de France parce que chômage juvénile) et dont l'expression peut être un réformisme esthétisant. Par exemple, il n'y a pas de ciné-club maffioté par la bonne gauche. Il est clair qu'il y a là aussi un vide qui peut être un facteur d'ambiguïté dans notre travail, qui implique une plus grande clarification publique et plus de rigueur de notre part.

Vide politique...

Force nous est de constater aussi la faiblesse de ce qui devrait être notre interlocuteur privilégié sur la ville : l'extrême-gauche révolutionnaire. Nous n'avons pas à tirer un bilan de leur activité à la place des différents groupes. Il apparaît simplement, qu'indépendamment de leurs activités et échéances

propres, jamais les groupes organisés sur la ville n'ont été capables de mettre sur pied des initiatives unitaires qui auraient permis, en dépassant le cadre de leur propre recrutement, de répondre aux exigences politiques, par exemple pas d'organisation unitaire du soutien à Lip, au Chili... Il n'apparait pas sur la ville de cadre d'organisation à la mouvance large favorable aux idées révolutionnaires. Chaque groupe est capable de dire si cette tâche est nécessaire, prioritaire ou pas. Nous constatons un état de fait qui nous implique directement à partir du moment où nous sommes les seuls à prendre, par nos simples projections, l'initiative sur un certain nombre de thèmes, et que nous sommes directement confrontés à cette mouvance large. Les dangers d'une pratique substitutiste apparaissent. C'est-à-dire la prise en charge de l'ensemble des conséquences politiques, organisationnelles de nos initiatives. Cela n'apparait sans doute pas au niveau de notre pratique publique, mais peut être lourd au niveau de notre pratique interne. Ce n'est pas parce que nous projetons **Attica** que nous devons devenir un petit CAP, ou parce que nous organisons une série sur les luttes anti-impérialistes que nous devons nous transformer en comité **ad hoc**, etc. (même si dans notre travail de préparation nous pouvons en être les porte-parole). Le problème est de connaitre les limites de notre pratique, les limites de notre terrain : le front culturel, si nous ne voulons pas nous épuiser dans un papillonnage stérile. Entre cette mise en garde et notre premier type d'attitude (on n'intervient pas, on se contente de montrer ce qui se fait), il y a une marge de manœuvre importante : faire apparaître les contradictions entre l'humanisme, le réformisme, l'esthétisme et les idées révolutionnaires.

Pour résumer, un double vide a constitué un terrain favorable à notre activité, et à d'autres expériences, marginales ou insérées dans les quartiers, mais est pour nous générateur de grands risques : vouloir prendre en charge tout et n'importe quoi sous prétexte qu'il n'y a rien, cela au niveau de la pratique centrale comme au niveau des projets de quartiers (par exemple : une animation ciné vers les gosses, est-ce prioritaire ?). D'autre part, vouloir se substituer à la carence des groupes politiques sur l'ensemble des terrains qu'ils n'occupent pas.

Tout cela implique la définition de certaines priorités.

3. AXES DE TRAVAIL

Il ne s'agit pas de définir une plate-forme, mais de tenter de délimiter les différentes facettes de l'intervention du groupe, telles que notre pratique passée et notre environnement nous permettent de l'envisager.

A. DIFFUSION.

Vocation première du groupe, elle reste, sous différents aspects, fondamentale : indépendamment de son rôle propre (contenu, implications...), c'est ce travail de diffusion le plus visible pour l'extérieur qui nous a permis et nous permet encore d'envisager son dépassement, par les contacts noués grâce à lui, par la réflexion critique interne qu'il a imposée.

Notre objectif est la diffusion de « films en lutte ». Par ce terme, nous entendons aussi bien les films porte-parole des luttes significatives des exploités que ceux qui permettent de soutenir des luttes et expériences locales, que ceux qui permettent de poser le problème d'une création culturelle populaire.

a) Diffusion autonome centrale :

Les initiatives régulières que le groupe prend seul en charge, dont le lieu est, indistinctement, la ville restent le travail le plus évident pour l'extérieur. Tant au niveau de la préparation des programmations (tracts, dossiers, contacts...) que de son déroulement (importance du public, débats...), il s'agit pour nous toujours d'échéances importantes. C'est ce travail qui nous a fait exister, le fait encore, et est porteur du maximum de retombées positives par la reconnaissance du groupe qu'il implique dans la ville.

Cependant une contradiction importante apparait dans cette programmation : la lourdeur de son organisation pour le groupe, exclusive d'un dégagement d'autres axes par moment, sa faible rentabilité politique (public/lieu/choix de la programmation).

— au niveau du choix de la programmation :

Jamais nous ne pourrons nous déterminer ce choix en fonction d'une hypothétique analyse unique de la situation politique et des priorités que nous pourrions élire. Les limites de la production, de sa disponibilité, rendent difficile une telle détermination. Nous devons quand même tenter de dominer notre diffusion dans ces limites, en particulier en renversant la tendance qui nous a fait privilégier une programmation en fonction de la production nationale de lutte marquante (travail qui reste nécessaire) au détriment d'un travail par thème en fonction de priorités politiques minimales :

— par la programmation de films « en situation » films liés à une actualité politique, qui correspondent à des préoccupations de lutte aujourd'hui nécessaires. Par exemple, la trilogie des luttes sociales, des luttes anti-impérialistes, des fronts secondaires. C'est dans ce cas nous qui choisissons de réunir un certain nombre de personnes autour d'un film sur ce thème, ce qui ne peut que créer un décalage avec l'actualité qui conditionnera le type de débat qui suit la projection du film **Portugal**, projection au moment même de la chute de Spinola, doit rester une exception ;

— par la programmation de films, « produits culturels exemplaires », il s'agit de dépasser la réflexion sur le thème traité pour aborder un travail sur les expériences de création. Par exemple, à propos des mécanismes de travail collectif, de contrôle sur la création, de la rupture des rapports de consommation de spectacle ; il s'agit de préoccupations bien éloignées de l'esthétisme. Dans notre domaine, celui du ciné, quelques films s'y prêtent évidemment plus (**1789,** bien sûr, si débat il y avait eu. Il est d'ailleurs révélateur que spontanément il n'y ait pas eu attente d'un débat, que tout le monde se soit levé, même si c'est en applaudissant, comme s'il n'y avait de débat possible que celui qui permette un discours politique immédiatement en prise avec une réalité exploitable). Il peut aussi s'agir d'une optique de débat à propos de films dont la force du contenu semble pourtant prioritaire (type de travail collectif dans **Le Courage du peuple**). Nous ne voulons d'ailleurs pas établir une division arbitraire entre ces deux types de produits. Cette division que nous établissons n'est que le constat de la difficulté pour la production d'inventer une esthétique issue des luttes. L'idéal (même si le film témoin est nécessaire) est bien sûr la fin de cette division.

— au niveau du lieu de projection, public, débat :

Ce type de projection se fait sur la ville, dans des soirées centrales, indistinctement, sans vocation particulière vers un public précis (tel quartier, telle boite...), donc sans possibilité d'ancrage dans un milieu permanent, même s'il existe un noyau relativement stable autour de nos projections, celui-ci pouvant s'élargir dans des directions diverses suivant les cas (cf. motivations humanistes et afflux des lycéens peu radicalisés pour **Attica,** ou l'apparition des profs esthètes pour **1789**). Le cadre politique et local de ce travail est tel qu'il ne peut en être autrement, et ce n'est pas par ce type de projections que nous pourrons ni prétendons prendre pied dans les quartiers. De ce fait, le public des lieux centraux reste dominé par la petite bourgeoisie radicalisée ou en voie de radicalisation. Il n'est cependant pas assimilable à la « sphère politique » (public des convaincus de meeting...). Notre audience est plus large.

La nature et le contenu des débats sont déterminés par ces conditions de projection : risque d'attitude de consommation passive, traditionnelle, pour une part, risque de voir les débats accaparés par les spécialistes d'autre part.

Nous devons éviter ces deux dangers par une préparation politique que le groupe doit prendre en charge :

— par la formation politique grâce à des dossiers, tracts, affiches dans la salle. C'est-à-dire ne pas se contenter d'annoncer la séance mais faire qu'à l'occasion de la propagande nécessaire nous abordions quelques points fondamentaux (exemple d'**Attica,** où le tract 4 pages a pu servir de base de discussion dans les lycées, auprès d'anciens taulards, indépendamment de la projection) ;

— par les contacts locaux pour la préparation de la séance, la recherche de relais parmi les associations qui peuvent intégrer la projection dans un travail de sensibilisation et fournir des éléments au débat (exemple **Asti et Portugal, Chaînes brisées et Attica**) ; dans ces deux exemples la projection a pu être un moment limité par l'éclatement de contradictions par rapport à la pratique de ces groupes. Nous essayons actuellement de dépasser le stade de contacts (étape dans laquelle nous offrons un cadre tout fait dans lequel ces contacts doivent s'intégrer, sans peser sur le choix de la programmation, sans initiative sur la préparation), pour essayer d'intégrer, soit des groupes formalisés (expérience de la « semaine Femmes »), soit des militants (préparation d'un travail sur le Chili) à l'ensemble du travail sur un thème ;

— par la participation de « porte-paroles » du thème abordé, encore que l'aspect vedette puisse transformer la séance en discours, se servant du film comme prétexte, ou au moins renforcer l'attitude de consommateur passif face à cette bonne parole ;

— par notre participation active aux débats ; il nous faut quitter notre rôle de « présentateur ». Même sans ligne sur tous les thèmes, le simple fait d'avoir des positions individuelles contribue à donner une base minimum au groupe.

b) Diffusion avec ou pour d'autres groupes :

Nous menons de plus en plus un travail de diffusion au service d'autres groupes :
— soit que nous limitons notre rôle à fournir du matériel pour un groupe (et c'est de plus en plus fréquent). C'est le type de travail que nous devons limiter, il nous coûte par rapport à nos possibilités et donne de nous une image de prestataire de service cantonné dans cette spécificité. Nous devons au contraire pousser à la prise en charge par les groupes de cette tâche, y compris sous son aspect technique.

Un aspect particulier est celui des tentatives de diffusion dans les lycées des films des programmations centrales. Initialement, cela entrait dans le cadre du projet de diffusion régionale dont nous nous pensions partie prenante. Nous avons à un moment prétendu mettre sur pied un secteur lycée de cette diffusion. Ce projet s'est éloigné pour le moment. Nous avons simplement toujours considéré comme allant de soi l'idée que puisque le film était à Brest, autant en faire profiter. C'est une pratique que nous ne voulons plus systématiser. Il apparaît que c'est de plus en plus le seul prétexte à la vie de pseudo-comités d'animation ou clubs actualité bidons et cache-sexe. Les seules décisions que nous puissions prendre sont d'analyser dans chaque cas l'opportunité d'une diffusion lycéenne et, si elle existe, la prendre en charge nous-mêmes (comme ce fut le cas pour **1789**) ; d'autre part, de favoriser la prise en charge par les lycéens (et bien sûr par leurs structures) d'une animation audio-visuelle autonome, que nous pouvons aider dans un premier temps :

— soit que, même si nous n'apparaissons pas en tant que groupe, nous sommes partie prenante d'une tentative d'animation plus globale dans laquelle nous assumons une partie ciné. Dans tous les cas, sauf un, il s'agissait (et des projets sont encore en cours) d'un travail vers les gosses à partir d'une animation de quartier.

Notre analyse de ce problème est subordonnée à la réponse que nous apportons à la question du « front alternatif d'animation culturelle de quartier à Brest ». Les données du problème sont : front de fait consécutif à la crise de l'AGESE, à la floraison d'initiatives autonomes par rapport aux structures institutionnali-

sées d'animation dans les quartiers populaires, totalement en marge, ou liées à ce qui reste du travail des animateurs AGESE, permanent (Kérangoff), ou en situation de lutte (Bellevue). Les problèmes qui se posent sont : institutionnalisation ou pas de ce front de fait (projet de CLAP [7] dont le P.S.U. semble le porte-parole), délimitation des tâches prioritaires. Faut-il tout prendre en charge (en particulier se pose le problème de l'animation régulière vers les gosses) ou faut-il se contenter de l'« animation de lutte » ? Débat qui n'est pas seulement celui du front culturel, mais qui recoupe toutes les hésitations classiques qu'il peut y avoir quant à la mise sur pied de structures parallèles permanentes : danger réformiste à vouloir tout assumer, perception de ces structures par les « usagers », dépannage face à la carence du pouvoir local. Ce type de problème a toujours été sous-jacent, par exemple dans le Comité de soutien aux animateurs de l'AGESE, dans sa double expression qu'on peut schématiser ainsi : « Il faut des animateurs, des équipements, la Municipalité doit assumer ses responsabilités, mais nous devons lutter pour en contrôler l'utilisation, pour la liberté d'expression et d'animation », et en même temps, « on doit mettre sur pied une animation culturelle indépendante des structures officielles ». Contradiction qui a pu être résolue dans la semaine d'animation populaire de juin 1974, parce que se posait le problème de la lutte pour l'utilisation des locaux ; mais il s'agit d'une résolution restrictive et secondaire.)

Nous essayons de tirer actuellement un bilan de notre perception du problème ; nous n'avons pas de réponses et de recettes toutes faites, il s'agit d'un débat qui doit se mener.

c) Les montages AGAVE :

Nous avons acheté à l'AGAVE les trois premiers montages de « formation marxiste ». Nous avons organisé dans un premier temps des visionnages avec une dizaine d'organisations pour discuter de leur utilisation. Il ne s'agit pas pour nous d'un accord automatique avec ce qui y est dit, la façon dont ils sont faits, mais plutôt d'une démarche visant à décentraliser ce type d'outil et à montrer l'intérêt d'utiliser l'audio-visuel pour traiter de ce qui est d'habitude du domaine du cours magistral « chiant », donc comme exemple de ce qu'on peut faire, sans dire que c'est parfait.

Notre but est la mise à la disposition de ces montages aux groupes pour leur usage public ou interne. C'est l'exemple type de la démarche « ciné-moyen », mais qui reste marginal de par les thèmes abordés (théorie « pure »).

d) Lignes de travail :

Trois projets de diffusion ont été avancés. Il ne s'agit pas de réalisations actuelles du groupe, mais d'objectifs vers lesquels nous voulons tendre, et dont la concrétisation ne dépend pas de nous seuls :

— d'une part, l'idée d'utiliser la diffusion militante comme moyen de soutien aux luttes locales. Par exemple, au moment de la grève des P.T.T., nous avions pensé proposer l'organisation d'une projection suivie de débat au profit des grévistes. Cela pose le problème de qui la prend en charge : le groupe, les syndicats, un comité de soutien ? Problème bien sûr politique et lié à la clarification des idées sur le rôle de ces structures. Nous n'avons pas, une fois de plus, de position unique sur ces points ; nos débats ayant souvent été tactiques (est-il opportun de commencer ainsi...), ce projet est resté projet ;

— d'autre part, l'idée de proposer, dans le cadre des activités culturelles des comités d'entreprise, la prise en charge d'une diffusion de ciné de lutte (même si nous sommes conscients des difficultés de liaison avec les syndicats, des brèches peuvent être ouvertes dans ce sens au niveau d'entreprises) ;

— enfin, l'idée d'insérer une activité de diffusion dans un quartier, régulièrement, en liaison avec les associations qui y travaillent, soit lié à un contexte de lutte, par exemple cycle sur l'urbanisme de profit à Bellevue, soit de façon plus vague « de sensibilisation », comme à Kérangoff.

B. TENTATIVES DE REALISATION.

Le groupe est actuellement impliqué à des degrés divers dans trois projets de réalisation (deux montages et un éventuel film Super 8).

Les problèmes que soulèvent ces trois projets sont extrêmement différents. Notre participation à ces projets s'est faite de manière non volontariste, il s'agit de la continuité normale du travail de diffusion engagé depuis un an. Par les contacts noués au travers de celui-ci, par notre position (au moins claire sur ce point depuis le début) que nous nous reconnaissions dans l'axe général du travail politique mené par l'audio-visuel, lié aux luttes, en particulier de plusieurs groupes bretons aujourd'hui, c'est tout naturellement que nous nous sentons et sommes engagés dans ces projets. Cela pour, une fois de plus, constater que nous n'avons pas de « théorie générale de la production », que l'empirisme nous guide en la matière, c'est pourquoi, au-delà d'une catégorie globale « réalisation », il s'agit en fait de trois projets juxtaposés.

D'autre part, dans ces trois projets, nous ne travaillons pas en tant que groupe. Nous avons éclaté pour nous insérer dans trois groupes directement en prise avec les thèmes de travail et qui ont l'initiative sur ce sujet, le groupe restant la structure qui nous permet de tirer des bilans communs dans notre apprentissage. Concrètement, les projets :

— un montage permettant d'illustrer et de faire progresser une lutte de quartier contre les parkings payants et d'élargir le problème. Le projet est né des organisations du quartier. Le travail est mené en collaboration avec l'équipe de Quimper, nous y sommes surtout les apprentis, mais considérons que notre place dépasse ce simple apprentissage à partir du moment où nous affirmons notre volonté d'être partie prenante de ce « front alternatif d'animation ». Il n'en reste pas moins que c'est à partir d'une problématique interne au groupe que nous analysons notre participation à ce travail, problématique qui n'a pas d'incidence sur la pratique du montage ;

— d'autre part, nous avons proposé à un groupe d'ouvriers de travailler ensemble à un montage sur leur entreprise, y voyant d'abord un moyen de témoigner de l'exploitation. Le problème du but de ce

montage se pose maintenant sous un angle différent : contradiction entre cette utilisation externe (témoigner) ou une utilisation interne liée aux luttes dans la boîte, ce qui pose en cascade une masse de problèmes..., celui de la structure qui prend en charge le montage, en quoi elle est habilitée à tirer un bilan critique des luttes, à fixer des perspectives (il s'agit d'un groupe informel de deux syndicats et de non-syndiqués), problème aussi de la liaison avec les syndicats ;

— enfin le projet Super 8 sur la Marine Nationale est encore trop vague, on en est au stade de la réunion des bonnes volontés diverses ;

— d'autre part, nous avons entamé un travail d'archivage sonore et visuel des luttes de quartier à Brest, sans but précis en ce qui nous concerne, avec le projet fumeux de réaliser une « banque » de ce type de documents pour des travaux futurs de n'importe qui.

C. L'ELARGISSEMENT.

Nous avons essayé de montrer comment notre pratique depuis la création du groupe nous avait imposé de nous définir politiquement ; c'est-à-dire de dépasser la bonne volonté « ciné-club » pour essayer de situer notre travail sur le terrain politique (ce qui ne signifie pas pour autant une ligne précise). Dans un premier temps, par une réflexion sur les produits diffusés et les lieux de diffusion dans notre contexte (ville, groupes politiques, associations en lutte...), puis rapidement par notre engagement dans la lutte menée par les associations populaires face à la politique municipale, en même temps par notre présence et les contacts avec les expériences locales d'« animation alternative », puis par nos contacts avec quelques groupes hexagonaux et surtout la coordination des groupes bretons. Cette évolution a signifié le dépassement d'une conception restrictive du groupe (diffusion et d'ailleurs conception restrictive de la diffusion) pour nous amener à nous considérer comme partie prenante du processus de création d'un « front culturel révolutionnaire » (indépendamment de la structure qui porte ce nom), c'est-à-dire d'un « travail politique de lutte des classes dans le domaine des superstructures ». Il faut préciser qu'il s'agit d'une définition volontariste. Le groupe se situe sur ce terrain comme partie prenante d'un ensemble à construire et en construction, dans lequel sa spécificité et sa pratique restent prioritairement au niveau de l'audio-visuel.

Nous pensons toutefois pouvoir mener cet élargissement par quelques initiatives qui, pour être réalisées, signifient une modification du groupe ou son association avec d'autres :

— d'une part, un travail de critique : par exemple, enquête et analyse sur la politique culturelle bourgeoise (localement, un travail précis sur le PAC s'impose) ; analyse des alternatives, compte rendu des expériences tant locales qu'hexagonales ; cela sous forme d'un éventuel bulletin local, de réunions-colloques, à mener prioritairement avec les associations qui capitalisent déjà des acquis dans ce sens, avec les travailleurs de l'animation, mais aussi avec les organisations politiques ;

— d'autre part, en tentant d'impulser ou d'être dans un premier temps les relais d'autres initiatives : par exemple, au niveau d'une diffusion théâtrale, de groupes musicaux, fournir une information sur ces expériences, tenter de les situer dans un contexte global et de les unifier sur un problème politique (**cf.** projet d'un travail sur le Chili associant ciné et le groupe Karaxu ; **cf.** aussi projet de tentative d'animation avec la troupe du M.T.A. ou le Théâtre de l'Aquarium).

Il est évident qu'au niveau des structures nous n'avons aucun impérialisme en la matière, notre problème est au contraire de ne pas tout prendre en charge.

Enfin, l'ensemble de notre travail se situe dans un double mouvement :

a) Celui du front culturel révolutionnaire : nous nous situons dans la perspective d'une unification du travail culturel. Nous sommes donc favorables au maximum de contacts hexagonaux. Il existe une organisation : le Front culturel révolutionnaire, avec laquelle nous n'avons pas de contact ; nous pensons que si ce Front est à construire, son autoproclamation reste volontariste, tant par rapport à l'état de l'extrême-gauche que par rapport aux perspectives de travail de masse (être une « organisation de masse ») sur ce problème. (Ce qui ne signifie pas pour autant attendre l'émergence d'une éventuelle avant-garde authentique pour créer ses fronts secondaires ; nous pensons au contraire que, dans le contexte actuel et en fonction de l'autonomie de certains de ces fronts, ceux-ci participent aussi à la construction de cette avant-garde. Seulement nous constatons la division de l'extrême-gauche et des projets différents dans ce qui reste un cartel, ce Front culturel révolutionnaire.)

Il ne s'agit pas d'une position attentiste, ce bilan le montre.

b) Celui des coordinations régionales :

— la coordination/diffusion : nous avons eu le projet d'une coordination régionale de diffusion, qui pour nous devait dépasser le simple stade du « service rendu » pour permettre une véritable politique de diffusion (sélection de la programmation, bilan, préparation commune...). Nous avons tenté ce travail avec **Attica** et nous nous sommes rendu compte, vu notre échec, que ce projet était aujourd'hui volontariste.

Parallèlement, sous l'impulsion d'animateurs de M.J., s'est mis en place un réseau de distribution plus ou moins formel, regroupant essentiellement des institutions de l'animation. L'aspect pratique de la diffusion domine dans ce réseau, nous y sommes bien sûr favorables, mais nous posons toujours le problème de dépasser ce minimum.

Il se peut que les difficultés rencontrées dans ce dépassement viennent du fait que nous avons affaire à des institutions « détournées » qui ont leurs propres échéances de fonctionnement (ce n'est pas une critique, c'est un autre terrain de lutte) ;

— la coordination des groupes audio-visuels de Bretagne : à l'initiative des groupes réalisateurs de Bretagne (ou bretons ?), une coordination des pratiques de réalisation s'est mise en place. Bien que n'ayant pas de pratique réelle sur ce terrain (même si elle se pose aujourd'hui), nous participons à ce travail et le considérons comme le lieu premier de confrontation.

En plus de problèmes généraux et importants de la réalisation que permet d'aborder cette coordination, son existence pose le problème de « pourquoi cette coordination en Bretagne », de ses liens avec la « culture bretonne de lutte ».

Nous nous sommes situés jusqu'à maintenant à l'extérieur de cette problématique ; mais nous sommes conscients du rôle positif des différents aspects de cette « culture bretonne de lutte », de la dynamique qu'elle crée dans le soutien aux luttes et la construction d'un rapport de force régional. Nous ne pouvons pas continuer à éluder le problème au nom de notre simple pratique, d'autant plus que, par exemple, la question de la dimension politique à donner au montage sur une entreprise locale par rapport au contexte de l'industrialisation régionale se pose déjà.

Mais il reste clair que nous avons toujours eu tendance à considérer ces coordinations comme se situant sur un lieu, Bretagne, plus qu'à les analyser comme étant par nature bretonnes.

Pour conclure, nous répétons que le but premier de ce texte était la clarification des débats à l'intérieur du groupe en fonction d'un moment de son évolution. Il ne s'agit pas d'un débat académique interne, mais de problèmes qui doivent éclater, tant vers les autres groupes ou militants engagés sur ce même terrain que vers les militants ou groupes politiques qui doivent être concernés.

1. **BELLEVUE** : Ensemble de quartiers H.L.M. et de cités de Brest : 30 000 habitants. Tradition de luttes menées par les associations populaires, en particulier par les comités de défense de quartier ; luttes à propos du chauffage avec création d'une pièce : « Ça va chauffer à la ZUP », luttes sur les espaces de jeux.
2. **AGESE** : Association de Gestion des Equipements Sociaux Educatifs. Le président est le maire de Brest. L'association gère les maisons de jeunes et les centres sociaux. Le Conseil d'administration est formé d'une part d'élus de la municipalité, et d'autre part de représentants de la CAF.
3. **PAC** : Palais des Arts et de la Culture.
4. **CAF** : Caisse d'Allocations Familiales, partie prenante de l'AGESE.
6. **HOLLEY** : Propriétaire de plusieurs salles de cinéma à Brest où sont distribués les films pornos et de karaté. A été assassiné, et c'est sa famille qui a pris le relais dans la gestion des salles.
5. **KERANGOFF** : Quartier populaire de Brest, caractérisé par un sous-équipement collectif assez flagrant. Animation permanente, surtout en direction des enfants.
7. **CLAP** : Comité de Liaison de l'Animation Populaire.

NOTES, INFORMATIONS, CRITIQUES

Protestation

Nous protestons vigoureusement contre l'indécence des autorités de la télévision allemande et autrichienne, ainsi que de l'éditeur allemand et du porte-parole américain des héritiers d'Arnold Schoenberg, et contre le caractère anticonstitutionnel de l'autocensure de l'industrie du cinéma allemand, qui réclament la coupure d'une dédicace manuscrite (48 photogrammes = 2 secondes) à un jeune homme mort de faim au terme de deux années et demie de prison et de torture — sans procès, donc innocent.

Aucune institution démocratique ne peut contester à Danièle Huillet et Jean-Marie Straub le droit de dédier à Holger Meins, qui fut l'un de leurs collègues cinéastes et un ami, un film dont ils sont les auteurs (bien que ce film soit une adaptation de l'opéra **Moses und Aaron** d'Arnold Schoenberg).

Ont signé jusqu'à présent :

Serge Le Péron (réalisateur), Noël Simsolo (critique), Bernard Eisenschitz (historien de cinéma et réalisateur), Jacques Doniol-Valcroze (réalisateur), Claude Henry-Delsener, Louis Skorecki (réalisateur), Delphine Seyrig (actrice), Jacques Robiolles (réalisateur), D. Ipaktchi, Marguerite Duras (écrivain et réalisatrice), Jacques Demy (réalisateur), Daniel Schmid (réalisateur), Paolo Branco (programmateur), Jacques Rivette (réalisateur), Marie Fouque, Jean-Louis Comolli, Jean-Pierre Oudart, Thérèse Giraud, Serge Toubiana - Jean Narboni - Serge Daney - Pascal Kané - Pascal Bonitzer **(Cahiers du Cinéma)**, Henri Langlois (directeur de la Cinémathèque Française), Iradj Azimi (réalisateur, Iran), Mohammed Alkame (réalisateur, Alger), Guy Gilles (réalisateur), René Allio (réalisateur), Jean-Paul Cassagnac (critique), Michel Demopoulos (critique), Peter Handke (écrivain), Philippe Garrel (réalisateur), Bernard Dort (critique **Théâtre Aujourd'hui)**, Misha Donat (musicien), Joel Farges - François Barat - Vincent Nordon (revue **Ça/Cinéma)**, Marceline Loridan (réalisatrice), Joris Ivens (réalisateur), Philippe Sollers (écrivain, **Tel Quel)**, Louis Seguin **(Positif)**, Michel Piccoli (acteur), Marcel Hanoun (réalisateur), Marie-Olivennes, Claude-Jean Philippe (Télévision française), Catherine Denèse (animatrice culturelle), André Lajarre (photographe), Bernardo Bertolucci, Miklos Jancso, Enzo Siciliano (revue **Nuovi Argomenti)**, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Laura Betti, Rossana Rossando **(Il Manifesto)**, Elio Petri, Carlo Lizzani, Franco Fortini (écrivain), Paolo-Vittorio Taviani, Gianni Amelio, Dario Bellezza (écrivain), Alfredo Angeli, Sergio Amidei, Italo Moscati (R.A.I. + critique de théâtre), Maurizio Ponzi, Gianni Menon (critique), Marco Melani (critique), Giovanna Gagliardo (scénariste), Bruno - Grande - Tommasino - Cappabianca - Tiso - Mancini (revue **Filmcritica**, Rome), Aprà - Sbardella - Ungari - Miscuglio - Giovanelli (**Filmstudio**, Rome), Anna Lajolo - Guido Lombardi (groupe « Vidéobase »), Marco Bellocchio, Dacia Maraini, Alberto Moravia, Cesare Zavattini, Elda Tattoli, Gianni Toti, Gianni Amico, Yves André Delubac **(La Nouvelle Critique)** Antonio-Pedro Vasconcelos (critique-réalisateur, Portugal), Antonio da Cunhatelles (réalisateur, Portugal), Alberto Seixas Santos (réalisateur, directeur de l'école de cinéma, Lisbonne), Antonio Reis (réalisateur et opérateur, Portugal), Jorje Dana, Christian Metz, René Gilson, Pierre Baudry (réalisateur), Ignacio Ramonet **(Le Monde diplomatique)**, Jean-Claude Biette (cinéaste), Hartmut Bitomsky **(Filmkritik)**, Helmut Färber, Gunther Peter Straschek, Hans Gert Falkenberg (3e chaîne, Cologne), Joachim Von Mengershausen, Georg Alexander, Alfred Nemeczek, Wolfgang Längsfeld, Michaël Gielen, Klaus Hellwig, Glauber Rocha (cinéaste), Luciano Berio, Mario Adorf, Jean-René Huleu, Anne-Marie Dupré (peintre), Emmanuel Crimail (libraire).

Pour une Cinémathèque nationale

Constatant actuellement en France l'absence d'une Cinémathèque nationale qui assure la quadruple fonction assignée à ce type d'établissement :
— conservation,
— projection,
— recherche,
— documentation,
nous lançons un appel pour la création d'un tel organisme.

Cette Cinémathèque nationale, qui pourrait regrouper divers organismes existants (Service des Archives du Film de Bois-d'Arcy, Cinémathèque Française, Cinémathèque de Toulouse, Cinémathèque Universitaire, Musée du Cinéma de Lyon, Bibliothèque de l'Idhec, Fonds spéciaux des grandes bibliothèques publiques, etc.) pourrait, de par son importance et son organisation, se situer au niveau des grandes cinémathèques du monde (National Film Archive British Film Institute ou Cinémathèque Royale de Belgique, pour ne citer que deux exemples) et pratiquer, grâce à son insertion dans la Fédération Internationale des Archives du Film, un système d'échange entre les collections.

Déjà la sécurité présentée par le Service de Bois-d'Arcy incite les collectionneurs et les sociétés de production à y déposer leurs collections, dont certaines sont considérables. Profitant d'autres moyens que les organismes cités ci-dessus, la recherche d'éléments pourrait être systématisée et rendue cohérente. L'aménagement d'un dépôt légal des films (le dépôt, par exemple, par le producteur, d'une copie à la fin de la première exclusivité) permettrait la constitution progressive d'un ensemble exhaustif du cinéma national.

Si elle développait les moyens existants et les actions entreprises au Service des Archives du Film, et si elle en faisait profiter la totalité des collections, cette Cinémathèque nationale pourrait faire de la conservation des films une activité non plus tantôt fragmentaire, tantôt artisanale, mais systématique et scientifique, telle que la pratiquent déjà dans le monde d'autres Cinémathèques.

Assurant de manière cohérente la projection d'une partie de ses collections complétées par les échanges, cette Cinémathèque nationale permettrait aux historiens un vrai travail de recherche et à un public plus large une meilleure connaissance du cinéma.

Une fois dotée des moyens matériels nécessaires, cette Cinémathèque nationale donnerait aux chercheurs, historiens, étudiants de cinéma, de plus en plus nombreux, la possibilité de consulter l'énorme documentation qui existe en France mais qui est actuellement éparse et en grande partie inaccessible. Cette activité, comme l'exposition des documents, trop souvent laissée de côté par les Cinémathèques traditionnelles, constitue un appareil indispensable, complémentaire des activités précédentes.

Cette Cinémathèque nationale, dépendant de l'Education Nationale et des Affaires culturelles, verrait ses orientations et son fonctionnement définis et contrôlés par des représentants des enseignants de cinéma, des Fédérations de ciné-clubs, de la Société des Réalisateurs de Films, et des autres Associations professionnelles, de l'Association Française de la Critique, du C.N.C., de la Commission Supérieure Technique, etc., organismes qui sont partie prenante dans le développement artistique et culturel du cinéma.

Courrier

Ce texte ne prétend à aucune originalité, et pour beaucoup de lecteurs il s'agira là de redites. Son seul intérêt est qu'il est fondé sur le vécu dans des Comités d'Entreprises — vécu directement, enquêtes et échanges d'expériences [1] — et que ce vécu confirme la justesse de l'analyse des camarades marxistes-léninistes en ce qui concerne le révisionnisme du P.C.F. et de son organe de transmission, la C.G.T., en matière culturelle notamment.

De par la loi, le Comité d'Entreprise est obligatoire dans toute entreprise comptant au moins 50 salariés. Ses membres sont élus par le personnel pour une durée de deux ans. Ils gèrent des activités sociales telles que crèches, jardins d'enfants, restaurants d'entreprises parfois, et proposent, en général, des activités culturelles au personnel.

Les militants élus au Comité ont à choisir : ou le Comité d'Entreprise *permet aux travailleurs d'accéder à la culture* bourgeoise, au « patrimoine culturel » dont ils n'ont pu hériter en raison de leur condition socio-économique — ledit Comité suppléerait alors aux carences du système, — ou bien il est un lieu d'expression des travailleurs leur permettant de prendre en charge eux-mêmes leurs affaires, bref, de passer de l'état d'assistés à l'état d'actifs.

Conscients d'une situation, à savoir qu'une certaine classe sociale est toujours émettrice et que les travailleurs sont réduits au seul rôle de récepteur/consommateur — situation que l'on retrouve dans l'entreprise où la parole est monopolisée par la Direction, et parfois par les leaders syndicaux, — de nombreux militants C.F.D.T., résolus à changer cet état de fait, ont opté pour la seconde fonction du Comité d'Entreprise. Donner la parole aux travailleurs, et non pas parler A LEUR PLACE.

En finir avec l'« animateur » culturel permanent, technocrate inconscient, coupé des réalités de l'entreprise [1]. Tout Comité d'Entreprise « qui se respecte » vend au personnel des places de théâtre et de concerts à tarif préférentiel. Activité d'agence de spectacles permettant au diffuseur de se faire plaisir, d'imposer ses goûts, fier de pouvoir annoncer la vente de tant de places, bref de tomber dans l'activisme. Et d'avoir une bonne conscience avec ça. **Activité d'un individu** (même si une Commission de travail l'entoure), et n'ayant la plupart du temps aucune répercussion collective parce que ne touchant qu'une certaine catégorie socio-professionnelle.

Difficultés intersyndicales :
pour les uns, le Comité d'Entreprise est « souverain », le travail politique (choix des activités, réflexion) est réservé aux élus, la participation des travailleurs se résumant ainsi à un travail d'exécution ; pour les autres, l'élu est un animateur dont le rôle est de mettre au jour les besoins latents et objectifs du personnel, de susciter leur **réelle** participation (conception et réalisation) dans un travail collectif. Le projet de ces derniers est évidemment lié à des perspectives autogestionnaires. Là le pouvoir des travailleurs reste virtualité, là il devient réalité.

Le choix des activités, des services proposés au personnel se fait dans des Commissions de travail du Comité d'Entreprise. En général, la Commission qui nous intéresse est baptisée « Commission Culture, Sports et Loisirs ». On remarque l'utilisation révélatrice de trois signifiants : dé-

marcation, différenciation bourgeoise entre les activités proprement « culturelles », nobles (théâtre, cinéma, musique, bridge ou échecs) et les autres, variante de la différenciation entre travail manuel et travail intellectuel. De plus, la C.G.T. — comme dans le domaine de la formation professionnelle où sa « lutte » se résume à celle pour les cours pendant le temps de travail et au remboursement du ticket de métro — ne remet pas en cause le contenu de ladite culture. Ainsi **Loisirs et Culture** à Renault, fief C.G.T., véritable agence de spectacles et de voyages touristiques, véritable entreprise dans l'entreprise nationalisée.

L'essentiel, pour la C.G.T., est que les travailleurs puissent consommer de **la culture** (avec un grand C) à un tarif préférentiel, qu'importe l'idéologie véhiculée. Car — argument suprême — selon la C.G.T., **« la culture, cela ne se coupe pas en tranches ! »** Dans trop de Comités d'Entreprises encore, les activités sont aux mains des révisionnistes (le P.C./C.G.T.) et le paternalisme qui y règne coûte des dizaines de millions d'anciens francs pour le traditionnel Arbre de Noël au personnel, la distribution de cadeaux de Fête des Mères — Fête des Mères héritée du vichysme[3] — ou l'organisation de séjours du type Club Méditerranée. Et les militants C.F.D.T. qui refusent cette utilisation du Comité, qui considèrent le Comité d'Entreprise comme un moyen de lutte au service des travailleurs, qui se réfèrent à la lutte des classes, de se voir accuser de « **brandir le drapeau rouge** » (C.G.T. **dixit**), et de « **heurter les partenaires syndicaux** » (la C.G.C. en l'occurrence) !

Expérience intéressante à la Thomson C.S.F. à Levallois : celle de l'utilisation d'un magnétoscope par les ouvriers. Idée d'un individu, et étudiée par un groupe restreint. L'idée et ses possibilités furent répercutées dans les ateliers et l'on compte aujourd'hui plus de 70 demandeurs. Après décision commune, 11 demandeurs ont suivi un stage d'initiation à la pratique du magnétoscope au CREPAC. Travail de démystification : les ouvriers sont capables d'utiliser des moyens techniques modernes pour s'exprimer. L'audio-visuel peut ne pas être réservé à des techniciens. Ces 11 formés vont devenir formateurs des 60 autres demandeurs qui eux-mêmes...

Ainsi la connaisance ne reste-t-elle pas réservée à un individu, ou à un cercle élitique.

Mais que les travailleurs possèdent et sachent utiliser les moyens techniques d'expression n'est pas chose suffisante. Encore faut-il qu'ils n'utilisent pas ces moyens pour reproduire les images de la bourgeoisie. Aussi un travail de réflexion idéologique est-il fait collectivement et dans le même temps par les 70 demandeurs et leurs camarades militants : se servir du magnétoscope, **pour dire quoi, au service de qui ?** Ce qui ne va pas sans heurts. Une quarantaine de membres du personnel de la Thomson C.S.F. à Levallois, syndiqués ou non, ont déjà participé à un week-end de réflexion générale sur la culture et l'idéologie.

De telles expériences se font, ou sont tentées, de plus en plus souvent dans les entreprises. Les camarades C.F.D.T. y sont à l'origine. C'est qu'ils ont pris conscience de l'importance de la lutte à mener sur le front culturel.

De plus, pour la gauche de la C.F.D.T., la référence au socialisme autogestionnaire n'est plus suffisante. Le manque de ligne politique théorique claire se fait sentir. Un travail de réflexion idéologique est à faire à tous les niveaux, des sections de base au « sommet » de la Confédération. A la base, la gauche de la C.F.D.T. s'y emploie.

Daniel OLLIVE.
Militant C.F.D.T.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

253

CINEMA ANTI-IMPERIALISTE
EN AMERIQUE LATINE
Bolivie : Entretien avec Jorge Sanjines
Chili : *La Terre Promise*
ANTI-RETRO (suite)
Critiques :
Le fantôme de la liberté, Idi Amin Dada
L'exorciste
L'heure de la libération a sonné
(Entretien avec Heiny Srour)
Les rencontres de Montréal
LES CAHIERS AUJOURD'HUI (suite)

254-255

CHILI 1970-1973 :
Appareils Idéologiques d'Etat
et Lutte de Classe.
(Entretien avec Armand Mattelart.)
Critiques :
Histoires d'A, Bicots-nègres, vos voisins
Vincent, François, etc.
Kashima Paradise
Kafr Kassem

CINEMA ET HISTOIRE I.
BRECHT.
Extraits du Journal de travail (inédit).

256

PROBLÈMES THÉORIQUES
DU CINÉMA MILITANT.
LE CINÉMA ET LA PALESTINE.
(Kafr Kassem)
BRECHT.
Extraits du Journal de travail (inédit).
Critiques.